This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

600044355R

1375 d. 31.

1375 . d 31

Die

Sängerschule St. Gallens

vom

achten bis zwölften Jahrhundert.

Ein Beitrag

zur Gesanggeschichte des Mittelalters.

Von

P. Anselm Schubiger.

Mit vielen Facsimile und Beispielen.

Einsiedeln und New-York,

Druck und Verlag von Gebrüder Karl und Nikolaus Benziger.

1858.

BODLEIAN
19 6 1903
LIBRARY

Vorrede.

Man hat in neuerer Zeit die Kunst des Mittelalters, besonders die kirchliche, in allen ihren Zweigen wieder zu würdigen und historisch zu beleuchten begonnen; ohne Mühe und Opfer zu scheuen, strebt man die herrlichen Bauwerke der Alten in ihrem ursprünglichen erhabenen Style wieder herzustellen; man sucht die Erzeugnisse der ältern religiösen Poesie wieder aus den staubigen Handschriften der Bibliotheken hervor und veröffentlicht sie in größern Sammlungen; mit Sorgfalt forscht man den frühern Kunstwerken der Malerei nach und bewahrt sie, in treuen Copieen durch den Druck vervielfältigt, den Kunstfreunden der Gegenwart und Zukunft auf; die Formen der alten, mit tiefem Kunstsinn gearbeiteten und für den Kirchengebrauch bestimmten Gefässe, Gewande, Stickereien u. dergl. werden in neuester Zeit wieder aufgesucht, nachgeahmt und eingeführt. Selbst die Forschungen auf dem Gebiete der alten Tonkunst hat man dermalen nicht überall eingestellt: während man in Deutschland seit einigen Jahrzehnden es kaum mehr wagte, sie weiter, als in's sechszehnte Jahrhundert zurück, auszudehnen, hat sich die musikalische Archäologie in Frankreich und Belgien beinahe zu einer Wissenschaft erhoben, worin Fetis, Danjou, Stephan Morelot, P. Lambillote, de Coussemaker, d'Ortigue, Th. Nisard und manche Andere durch ihre gedruckten Werke viel Treffliches geleistet haben.

Wenn nun auch hier dem Freunde der mittelalterlichen Kunst und Wissenschaft ein Werk von bescheidenem Umfange dargeboten wird, das ihn um ein Jahrtausend zurückführt, ihn mit der alten, im ganzen Abendlande üblichen Tonschrift bekannt macht, ihre Tonzeichen in möglichster Kürze insoweit erklärt, als die alten Dokumente zu reichen vermögen; ein Werk, das ihm ferner so viele ehrwürdige Tonstücke vorlegt, die Jahrhunderte hindurch in den Tempeln Deutschlands und anderer Länder wiederhallten, das ihn mit manchen kunstgebildeten Männern der Vorzeit vertraut macht, deren Leben, Wirken und Namen er hier vielleicht zum ersten Male vernimmt; das endlich so manche unserer Zeit fremdartige, den Kirchengesang betreffende Sitten und Gebräuche schildert, — so glaubt der Verfasser desselben ein Unternehmen damit ausgeführt zu haben, welches der Richtung unserer Zeit vollkommen entspreche.

Nicht ohne Absicht wählte er die alte sanktgallische Sängerschule zum Stoffe vorliegender Arbeit; denn wohl vermag Deutschland, ja vielleicht selbst Europa kaum eine ähnliche Anstalt aus jener Zeit aufzuweisen, die, wie sie, die alten Urgesänge der Kirche so lange in ihrer Reinheit erhalten, die in wenigen Jahrhunderten so viele in diesem Kunstfache erfahrene Männer hervorgebracht, so viele und so berühmt gewordene Tonwerke geliefert, und endlich so reichhaltige und interessante Dokumente aus jener Zeit uns aufbewahrt hat. Noch wurde die Geschichte dieser ehrwürdigen Gesangschule von Niemanden einer einläßlichern Behandlung unterworfen. Wenn auch der hochverehrte Hr. Domdekan Greith seiner

Zeit einige höchst interessante „Bruchstücke aus derselben" in wenigen Blättern als Vorrede dem Cantarium S. Galli voranstellte, so wollte er doch damit, wie er sich selbst äußert, keine eigentliche Geschichte schreiben, sondern nur Andern einen Fingerzeig geben, weitere Nachforschungen in diesem Fache fortzusetzen. Dieser und auch mündlicher Ermunterung von seiner Seite ist nun der Verfasser dieser Schrift nachgekommen, er hat die Handschriften St. Gallens und anderer Klöster durchforscht, verglichen und zum Theil ausgezogen, hat dabei ältere, wie neuere Druckwerke berathen, und bringt nun das Ergebniß seiner mehrjährigen Forschungen zur Oeffentlichkeit. Die Darstellung glaubt er in einer Weise gefaßt zu haben, die jedem Freunde des Kirchengesanges ohne besondere Anstrengung verständlich sein dürfte. Die Quellen, aus denen er schöpfte, sind meist angegeben. Die Tonstücke, welche dem Werke als Belege und Beispiele beigefügt sind, erscheinen hier zum ersten Male durch den Druck veröffentlicht, sie enthalten nicht bloß alle Notkerischen Sequenzen, die der Verfasser in ältern Choralhandschriften noch aufzufinden vermochte, sondern auch verschiedene andere Gesangstücke von Tonsetzern, die entweder aus der sanktgallischen Schule hervorgegangen, oder doch ihre Werke nach deren Mustern bildeten. Wo von den gleichen Stücken verschiedene Handschriften vorlagen, wie dieß oft der Fall war, wählte der Verfasser diejenigen aus, die mit den ältesten, in Neumen geschriebenen Originalien am genauesten übereinstimmten. Die moderne Tonschrift, in welche die Gesänge bei den Beispielen (Exempla) übersetzt sind, wählte er aus dem Grunde, weil die Noten, Schlüssel und etwelche Eigenthümlichkeiten der alten Choralschrift für manche Leser nicht so verständlich wären. In Rücksicht des Tonwerthes wurde hier die Longa durch eine halbe Note, die Brevis durch eine Viertel, und die alte Plica durch zwei Töne, nämlich eine halbe und eine Viertelnote, ausgedrückt. Die Tonhöhe der Originalien ist überall genau beibehalten, außer bei den Nummern 46 und 53, wo die ganze Melodie, ihrer tiefen Lage wegen, um einen Ton höher gesetzt und ihr ein ♯ vorgezeichnet wurde. Daß sich übrigens die Tonhöhe bei diesen Gesängen überall nach dem Stimmumfange der Sänger zu richten habe, versteht sich von selbst. Erhöhungs- und Vertiefungszeichen wurden nur da angebracht, wo sie in den handschriftlichen Originalien ebenfalls vorkamen.

Nach diesen Bemerkungen übergibt der Verfasser diese seine Schrift der Oeffentlichkeit, in der Hoffnung, man werde ihr eine nachsichtige Beurtheilung gewähren. Er hofft dieß um so mehr, da sie in mehrfacher Beziehung (in historischer, poetischer und musikalisch-archäologischer) sein erster Versuch ist, und zwar in einem Fache, worüber die Vergangenheit in den bisher erschienenen Werken nur sparsame und zerstreute Data aufbewahrt hat; in einem Fache, wo jede historische Entdeckung, jede vorher unbekannte Lehre und Ansicht, wenn sie Glauben verdienen soll, mit urkundlichen Belegen versehen, und diese vorerst mit nicht geringer Geduld aus den alten Handschriften selber gesammelt werden mußten.

Mögen nun Andere zum Vortheile der Kunstgeschichte ähnliche Forschungen auf diesem Felde unternehmen und fortsetzen; dieß wünscht der Verfasser um so eher, da er künftighin kaum mehr Anlaß und Muße zu einer Arbeit dieser Gattung finden dürfte.

Einsiedeln, am Feste des hl. Wolfgang 1858.

Inhalts-Verzeichniß.

I. Register zur Geschichte der Sängerschule.

		Seite.			Seite.
1.	Kapitel	1	7.	Kapitel	44
2.	„	5	8.	„	54
3.	„	10	9.	„	64
4.	„	16	10.	„	73
5.	„	23	11.	„	81
6.	„	34	12.	„	88

II. Register zu den Monumenta.

Nro.		Blatt.
1.	Facsimile aus einem Werke Aldhelm's, Handschrift 242 von St. Gallen, 11. Jahrhundert	I
2.	Neumentabelle nach verschiedenen Handschriften des Mittelalters	I
3.	Facsimile zum Psalmvers eines Introitus aus der Handschrift 121 von Einsiedeln, 10. Jahrh.	III
4.	Uebersetzung desselben in moderne Tonschrift nach dem Graduale des Codex 360 von Einsiedeln, 15. Jahrh.	III
5.	Facsimile vom Anfang der Kommunionantiphon auf das Kirchweihfest, aus der Handschrift 121 von Einsiedeln	III
6.	Uebersetzung desselben nach der Handschrift I 4/25 von Engelberg, 14. Jahrh.	III
7.	Facsimile von einem Gradual-Alleluja aus Handschrift 359 von St. Gallen, 10. Jahrh.	III
8.	Das Gleiche aus der Handschrift 121 von Eins.	III
9.	Das Gleiche als Alleluja neben der Sequenzmelodie aus der Fragmenthandschrift 1 von Eins.	III
10.	Das Gleiche in moderner Schrift mit dem Notkerischen Sequenztexte	III
11.	Facsimile vom Anfang des Weihnachtgraduals: Tecum principium, aus der Handschrift 359 von St. Gallen	III
12.	Das Nämliche aus der Handschr. 121 von Eins.	III
13.	Die Uebersetzung desselben aus dem Fragm. Nr. 2 von Einsiedeln, 13. Jahrh.	III
14.	Facsimile von einem kurzen Satze aus Notkers Ostergesang: Cum rex gloriae, aus Cod. Eins. 121	III
15.	Uebersetzung desselben in Choralschrift im Codex Nr. 33 von Einsiedeln, 14. Jahrh.	III
16.	Facsimile von einem andern Satze des gleichen Gesangs aus Cod. Eins. 121	III
17.	Uebersetzung desselben aus Codex 33 von Eins.	III
18.	Facsimile von einer Osterantiphon aus der Handschrift 391 von St. Gallen, 10 bis 11. Jahrh.	IV
19.	Uebersetzung derselben in moderner Tonschrift	IV
20.	Facsimile vom Introitus zur ersten Weihnachtmesse aus Handschrift 121 von Einsiedeln	IV
21.	Facsimile vom gleichen Stücke aus dem Fragment Nr. 2 von Einsiedeln, 13. Jahrh.	IV
22.	Facsimile von der Intonation des Gloria in excelsis, aus Handschrift 338 von St. Gallen, 10. Jahrhundert	IV
23.	Uebersetzung derselben in Choralnoten	IV
24.	Facsimile von einer Antiphon auf die hl. Jungfrau aus der Handschrift 83 von Eins., 11. Jahrh.	IV
25.	Uebersetzung derselben aus der Handschrift 22 von Einsiedeln, 14. Jahrhundert	IV
26.	Facsimile von der Sequenzmelodie Concordia aus der Handschrift Nr. 484 von St. Gallen, 9. oder 10. Jahrhundert	V
27.	Ein Satz aus der Notkerischen Sequenz: Laudes Deo concinat, in Facsimile nach Handschr. 121 von Einsiedeln, 10. Jahrhundert	V
28.	Der gleiche Satz nach der Fragmenthandschrift von Einsiedeln Nr. 1, 11. bis 12. Jahrh.	V
29.	Anfang der Litanei von Ratpert: Rex sanctorum, nach Handschrift 381 von St. Gallen, 10. bis 11. Jahrhundert	V
30.	Facsimile von der ersten Seite zur Notkerischen Osterfsequenz: Laudes Salvatori, aus der Handschrift 121 von Einsiedeln	VI
31.	Facsimile vom Tropus Tutilo's: Hodie cantandus, Handschr. 378 von St. Gallen, 10. Jahrh.	VI
32.	Facsimile von einem Tonstücke Herrmann Contraktus aus der Fragmenthandschrift 1 von Einsiedeln, 11. Jahrhundert	VII
33.	Facsimile vom Anfange der Marienfsequenz: Ave praeclara, vom Mönche Heinrich aus gleichem Cod.	VII
34.	Facsimile vom Anfang des Gloria, vom hl. Papste Leo IX. aus der gleichen Handschrift	VIII
35.	Facsimile von der Osterfsequenz Wipo's: Victimæ paschali, aus der gleichen Handschrift	VIII

III. Register zu den Exempla.

Nro.		Seite.
1.	Sequenz auf den hl. Othmar: Laude dignum, von Petrus Gesanglehrer in Metz	3
2.	Sequenz auf den hl. Johann Ev., Joannes Jesu, vom Sänger Romanus	3
3.	Sequenz auf den Samstag nach Ostern: Carmen suo, von Romanus	4
4.	Litanei zur Oster- und Pfingsttaufe: Rex sanctorum, von Ratpert	5
5.	Sequenz auf Weihnacht: Natus ante sæcula, von Notker Balbulus	6
6.	Sequenz auf die hl. unschuldigen Kinder: Laus tibi Christe, von Notker	7
7.	Sequenz auf die Octav von Weihnacht: Gaude Maria, von Notker	8
8.	Sequenz auf die Erscheinung des Herrn: Festa Christi, von Notker	9
9.	Sequenz auf den Samstag vor Septuagesima: Cantemus cuncti, von Notker	10
10.	Sequenz auf Maria Lichtmeß: Concentu parili, von Notker	12
11.	Sequenz auf das Osterfest: Laudes salvatori, von Notker	13
12.	Sequenz auf den Mittwoch nach Ostern: Agni paschali, von Notker	15
13.	Sequenz auf den Donnerstag nach Ostern: Grates salvatori, von Notker	16
14.	Sequenz auf den Freitag nach Ostern: Laudes Deo, von Notker	16
15.	Sequenz auf das hl. Kreuz und die Osteroctav: Hæc est sancta, von Notker	17
16.	Sequenz auf den ersten Sonntag nach der Osteroctav: Judicem nos, von Notker	18
17.	Sequenz auf den zweiten Sonntag nach der Osteroctav: Laus tibi sit o fidelis, von Notker	18
18.	Sequenz auf den dritten Sonntag nach der Osteroctav: En regnator, von Notker	19
19.	Sequenz auf den vierten Sonntag nach der Osteroctav: Læta mente, von Notker	19
20.	Sequenz auf Christi Himmelfahrt: Summi triumphum, von Notker	20
21.	Sequenz auf das gleiche Fest: Christus hunc diem, von Notker	21
22.	Sequenz auf den Sonntag nach der Himmelfahrt: O quam mira, von Notker	22
23.	Sequenz auf das Pfingstfest: Sancti Spiritus, von Notker	22
24.	Sequenz auf die hl. Dreifaltigkeit: Benedicta semper, von Notker	23
25.	Sequenz auf die Geburt des hl. Johannes des Täufers: Sancti Baptistæ, von Notker	25
26.	Sequenz auf das Fest der hl. Apostel Petrus und Paulus: Petre summe, von Notker	26
27.	Sequenz auf Maria Himmelfahrt: Congaudent Angelorum, von Notker	26
28.	Sequenz auf Maria Geburt: Stirpe Maria, von Notker	28
29.	Sequenz auf den hl. Erzengel Michael: Ad celebres, von Notker	28
30.	Sequenz auf den hl. Gallus: Dilecte Deo Galle, von Notker	30
31.	Sequenz auf die Kirchweihe: Psallat ecclesia, von Notker	31
32.	Sequenz auf das Fest Allerheiligen: Omnes sancti, von Notker	31
33.	Sequenz auf den hl. Martin: Sacerdotem Christi, von Notker	32
34.	Sequenz auf die hl Apostel: Clare sanctorum, von Notker	33
35.	Sequenz auf eine hl. Jungfrau: Virginis veneranda, von Notker	34
36.	Sequenz auf das Weihnachtsfest: Eja recolamus, von Notker	35
37.	Sequenz auf die hl. unschuldigen Kinder: Laus tibi Christe patris optimi, von Notker	36
38.	Sequenz auf das nämliche Fest: Laus tibi Chr... Deus omnipotens, von Notker	36
39.	Antiphon: Media vita, von Notker Balbulus	37
40.	Ostergesang zur Prozession: Cum rex gloriæ Chr., von Notker	38
41.	Tropus zum Introitus der dritten Weihnachtmesse: Hodie cantandus, von Tutilo	39
42.	Tropus zum Kyrie: Omnipotens genitor, von Tutilo	40
43.	Sequenz auf den hl. Columban: A solis occasu, von Ekkehard I.	41
44.	Hymnus auf den hl. Othmar: Rector æterni, von Notker Physikus	42
45.	Responsorium auf den hl Meinrad: Sancte Meginrade, von Abt Berno	43
46.	Sequenz auf das hl. Kreuz: Grates, honos hierarchia, von Herrmann Contraktus	43
47.	Sequenz auf das Osterfest: Rex regum Dei agne, von Herrmann Contraktus	45
48.	Sequenz auf das Pfingstfest: Veni Spiritus, von einem Unbekannten	47
49.	Sequenz auf Maria Himmelfahrt: Aurea virga, von einem Unbekannten	47
50.	Sequenz auf die Bekehrung des hl. Paulus: Dixit Dominus, von einem Unbekannten	49
51.	Sequenz auf die allerseligste Jungfrau: O decus mundi, von einem Unbekannten	50
52.	Gloria in excelsis, von einem Unbekannten	50
53.	Tropus auf die hl. Jungfrau: Psalle ludens thalia, von einem Unbekannten	51
54.	Sequenz auf Christi Geburt: Grates nunc omnes, von einem Unbekannten	52
55.	Sequenz auf die Erfindung des hl. Kreuzes: Salve crux, von einem Unbekannten	52
56.	Sequenz auf die hl. Jungfrau: Ave præclara maris stella, von Mönch Heinrich	52
57.	Sequenz auf die hl. Apostel: Coeli enarrant, von Mönch Godeschalk	54
58.	Sequenz auf die hl. Magdalena: Laus tibi Christe, von Godeschalk	56
59.	Gloria, vom hl. Papste Leo IX.	58
60.	Sequenz auf das Osterfest: Victimae paschali, von Wipo	59

Geschichte der Sängerschule.

Erstes Kapitel.

Papst Gregor der Große. — Seine Sängerschule und sein Antiphonar. — Verbreitung des letztern durch römische Sänger in Britannien und Gallien. — Einführung des Kirchengesangs in Deutschland. — Ausartung desselben in Gallien und Allemannien. — Kaiser Karl der Große. — Seine Hof- und Sängerschule. — Seine Bemühungen um die Restauration des Kirchengesangs im gesammten Frankenreiche.

Der Mann, der sich um den römischen Kirchengesang die größten Verdienste erworben, und mit Recht ein Restaurator desselben genannt wird, war unstreitig Papst Gregor der Große, welcher um 540 geboren und im Jahre 590 auf den Stuhl des hl. Petrus erhoben wurde. Schon dadurch mußte er sich in hohem Grade die Achtung der Mit- und Nachwelt erwerben, daß er die zu seiner Zeit gebräuchlichen Kirchengesänge eigenhändig in ein Antiphonarium Centonem sammelte, die schon vorhandenen ausbesserte und mit neuen vermehrte, sie nach dem Jahrescyclus ordnete und mit Tonzeichen versah. Diese Verdienste um den religiösen Gesang waren jedoch nicht seine einzigen. Zugleich stiftete er zu Rom eine Sängerschule, erbaute ihr zwei verschiedene Häuser, das eine unter den Stufen der Peterskirche, das andere in der Nähe des Laterans. Beide Anstalten wies er diesen Sängern an, versah sie mit hinreichenden Einkünften und besoldete ihre Lehrer. Die Sorge um den religiösen Gesang lag dem großen Papste so sehr am Herzen, daß er sich sogar selber zuweilen mit dem Unterrichte der Sängerknaben beschäftigte; der Stab, mit dem er ihnen von seinem Sitze herab beim Unterrichte drohte, wurde noch nach Jahrhunderten vorgewiesen. Sein authentisches Antiphonar stand zu Rom im Alterthum in hoher Verehrung; gleich einem Schatze bewahrte man dasselbe neben dem Altare der heiligen Apostel, an einer Kette befestigt, auf, und wies es in der Zeitfolge den Sängern aller christlichen Völker als einzige Norm und Richtschnur im Kirchengesange an.[1]) Die Andacht des Herzens, die Macht des Glaubens, die Tiefe der Empfindung und die unwiderstehliche Gewalt der Töne, die in diesen Gesängen enthalten, erkannte man schon in den ersten Zeiten nach Gregor in so hohem Grade, daß man ihre Melodien für Klänge hielt, die der heilige Mann in einer höhern geistigen Welt vernommen, und die Ansicht allgemein verbreitet war, das Vermögen, dieselben in irdischen Tönen auszudrücken, sei ihm von Oben in außergewöhnlicher Weise zugetheilt worden.[2]) Während seinem Leben schon, und noch mehr nach seinem Tode wurde seine Sammlung durch viele Abschriften und durch Sänger verbreitet, die an der von ihm gestifteten Schule ihre Bildung erhielten.

Um das Jahr 604 sandte Papst Gregor mit den Glaubensboten Augustin und Mellitus, die er mit der Bekehrung der Angelsachsen in Britannien beauftragt hatte, zugleich römische Sänger in verschiedene Kirchen des Abendlandes, um da durch sie sein Antiphonar zu verbreiten und einzuführen. Unter dem Papste Vitalian, um 660, erschienen wieder andere römische Sänger in Gallien und Bri-

[1]) Joannes Diaconus, vita b. Gregorii.

[2]) Sanctissimus Gregorius, cujus præcepta in omnibus studiosissime sancta observat Ecclesia, hoc genere compositum mirabiliter antiphonarium ecclesiæ tradidit, suisque discipulis proprio labore insinuavit. Cum nunquam legatur eum secundum carnalem scientiam hujus artis studium percepisse: quem certissime constat omnem plenitudinem scientiæ *divinitus* percepisse. Unde constat, quod hoc genus musicæ, dum *divinitus* Sancto *Gregorio* datur, non solum humana, sed etiam divina auctoritate fulcitur. (Odo von Clugni de Musica.)

tannien; unter ihnen Johannes und Theodor, in der Absicht, die Geistlichen und Mönche jener Länder zur frühern Reinheit des Gesanges zurückzuführen. Von dem segensvollen Wirken dieser Männer legt schon die zweite Hälfte des siebenten Jahrhunderts ein glänzendes Zeugniß ab, wo der gregorianische Kirchengesang in Britannien zu hoher Ausbildung und vollster Anwendung gelangt war. In der herrlichen Basilika, welche die zum Christenthum bekehrte angelsächsische Königstochter Bugge daselbst in jener Zeit erbaut hatte, ertönten schon damals in genau geordneter Weise die Antiphonen und Psalmen, die Responsorien und Hymnen der römischen Kirche.[1]) Unter dem Papste Stephan II., im Jahre 752, wurden wieder von Rom aus zwölf Sänger zum Könige Pipin in's Frankenreich gesandt, die gewiß auch mit Abschriften des authentischen Antiphonars versehen waren.

In Deutschland, wo die Christianisirung und Gesittung der verschiedenen Völker eben im vollsten Gange war, wandten die hl. Glaubensboten Alles an, um die Neubekehrten mit jenen erhabenen Gesängen bekannt zu machen, die in der römischen Kirche schon früher in Uebung waren. Der hl. Bonifazius († 754), der große Apostel Deutschlands, zu Rom selbst zum Bischof geweiht und daher mit der gregorianischen Sängerschule nicht unbekannt, stiftete ähnliche Gesangschulen an Bischofssitzen und in Klöstern, so zu Fulda im Jahre 744, und dann später zu Eichstätt und zu Würzburg, wo der Gesang mit unermüdetem Eifer gepflegt ward. Unter den Aposteln Allemanniens verdienen ebenso ein hl. Gallus und Pirminius und ihre Schüler eine ruhmvolle Erwähnung. Die Klöster St. Gallen und Reichenau, die ihnen ihr Dasein verdanken, leisteten bald nach ihrer Gründung Großes im Fache dieser heiligen Kunst.

So edel und rastlos das Bestreben sowohl dieser Glaubensapostel, als auch der von Rom ausgesandten Gesanglehrer sein mochte, so konnten sie doch den beabsichtigten Zweck nicht immer erreichen. Ungeachtet auch um diese Zeit wiederholt geistliche Sänger von Rom kamen, die bald im Frankenreiche, bald in Allemannien den gregorianischen Gesang lehrten, so geschah es doch nur zu oft, daß derselbe wieder in Zerfall kam und die fränkischen, wie die deutschen Sänger wieder in ihre angewöhnten Nationalweisen zurückfielen. So schwierig war es, die Völker aus ihrem rohen Naturzustande auf eine höhere Stufe der Bildung zu bringen. Der Grund, warum solche und ähnliche Bemühungen meistens fruchtlos blieben, hat uns der Biograph des Papstes Gregor des Großen, der Diakon Johannes, aufbewahrt, der hierüber Folgendes schreibt:

„Zur Zeit des Papstes Gregor des Großen hatten die Gallier und Allemannen sehr oft Gelegenheit, den römischen Gesang zu erlernen. Aber unter allen Völkern von Europa waren sie am wenigsten im Stande, ihn in seiner Reinheit zu begreifen; sei es nun, daß sie aus Leichtsinn immer etwas von dem ihrigen dazu mischten, oder daß ihre von der Natur ererbte Wildheit sie daran hinderte. Ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen waren keiner sanften Modulation fähig, weil ihre an den Trunk gewohnten und ungebildeten Kehlen jene Biegungen, die eine zarte Melodie erfordert, nicht zu-

---

[1]) Bugge war eine Tochter des Königs Centuin, und nahm nach ihrer Bekehrung, wahrscheinlich in jener Basilika, den Schleier. Ein Zeitgenosse derselben, der hl. Aldhelm, Bischof von Schirnburn (Salisbury), in England († 709), schreibt vom Gottesdienst in jener Kirche:

Quo (Ynio) regnante novum præcelsa mole sacellum
Bugge construxit supplex vernacula Christi,
Qua fulgent aræ bis seno nomine sacræ,
Insuper absidam consecrat Virginis aræ.
Præsentem ergo diem cuncti celebremus ovantes,
Et reciprôca Deo modulemur carmina Christo.
Menstrua volvuntur alternis tempora festis,
Et vicibus certis annorum lustra rotabunt.
Dulcibus *Antiphonæ* pulsent accentibus aures,
Classibus et geminis *psalmorum* concrepet oda,
Hymnistæ crebro vox articulata resultet,
Et celsum quatiat clamoso carmine culmen.
Fratres concordi laudemus voce tonantem,
Cantibus et crebris conclamet turba sororum.
Hymnos ac *psalmos* et *responsoria* festis
Congrua promamus subter testudine templi,
Psalterii melos fantes modulamine crebro,
Atque decem fidibus nitamur tendere lyram,
Ut psalmista monet bis quinis psallere fibris.
Unusquisque novum comat cum voce sacellum
Et lector lectrixque volumina sacra resolvat.
Istam nempe diem, qua templi festa coruscant,
Nativitate sua sacravit virgo Maria.

(S. Aldhelmus, de Basilica ædificata a Bugge apud Card. Maj, Classicorum auctorum e vaticanis Cod. Tom. V).

ließen, so zwar, daß ihre Abscheu erregenden Stimmen nur solche Töne hervorbrachten, die dem Gepolter eines von einer Anhöhe herunter rollenden Lastwagens ähnlich sind, und die, statt die Herzen der Zuhörer zu rühren, sie vielmehr aneckelten." [1])

So standen die kirchlichen Gesangweisen der Gallier und Allemannen in Gefahr, auf's Neue dem Barbarismus anheimzufallen, als das achte Jahrhundert der heiligen Tonkunst einen erhabenen Gönner und Beförderer schenkte; es war dieß Kaiser Karl der Große. Er ward geboren am 2. April 742, und bestieg als Alleinherrscher 770 den fränkischen Thron. Schon bei seiner Erhebung zum Regenten eines so unermeßlichen Reiches machte er es sich zur Aufgabe, die Feier des christlichen Gottesdienstes zu heben, und die religiösen Gesänge bestmöglichst zu vervollkommnen. „Ich will," so sprach er, „daß man Gott künftighin auf eine würdigere Weise diene." Während seiner Regierung gab er sich alle Mühe, diese seine hohe Aufgabe zu erfüllen. Ein Freund der Wissenschaft und Kunst, errichtete er an seinem Hofe eine Schule, und erfreute sich am unmittelbaren Umgange mit den gelehrtesten Männern seiner Zeit. In seiner Nähe standen Alkuin, ein englischer Priester, den er zu Rom kennen lehrte; Eginhard, der Diakon Paulus und Peter von Pisa. Die Glieder dieses Vereins legten einander berühmte Namen des Alterthums bei; so hieß Alkuin Horaz, Angilbert Homer, und der Kaiser selber David. An dieser Hofschule wurde nebst den Wissenschaften auch namentlich die Tonkunst gelehrt und geübt, und Alkuin, der in einem Gedichte diese Schule beschrieben, erwähnt, wie ein Lehrer, Namens Sulpicius, die Knaben im Gesang unterweise.

„Sulpiz führt unterrichtend mit sich die heiteren Schaaren,
Sie durch gewisse Accente, damit sie nicht irren, zu lehren.
Bildete Idythuns Knaben sofort in den heil'gen Gesängen; [2])
Und, um süße Töne mit lieblicher Stimme zu singen,
Lernen der Tonkunst Numerus, Rythmus und Füße sie kennen."

Der Kaiser war wiederholt persönlich in seiner Singschule gegenwärtig und half den Lehrern beim Unterrichte der Schüler. Wie sehr er den Gesang liebte, geht schon aus dem Umstande hervor, daß er die Volkslieder der deutschen Barden, in denen die Kriege und Thaten der alten Könige besungen waren, durch Eginhard sammeln ließ. Dennoch war bei dem allem seine Kunstliebe keine übertriebene, und er wollte nicht, daß derselben irgend eine höhere Pflicht zum Opfer werden sollte. Dieß beweisen offenbar seine Worte, die er an die Geistlichkeit seiner Zeit richtete: „Was nützt es der Kirche, wenn sich ein Vorsteher derselben mehr um das Singen seiner Geistlichen, als um ihren Lebenswandel kümmert? Mag doch ein Mönch immerhin ein unvollkommener Sänger sein, wenn er nur kein schlechtes Leben führt."

Wie an seinem Hofe, so stiftete er auch anderwärts Anstalten, an denen nebst den Wissenschaften auch Musik und Gesang gelehrt wurde. Ebenso ermunterte er die Bischöfe seines weiten Reiches zu Gründung ähnlicher Schulen. Als er beobachtete, daß der gregorianische Kirchengesang in seinen Ländern nicht überall in gleicher Weise vorgetragen werde, so war er auch alsobald darauf bedacht, diese Abweichungen bestmöglichst zu entfernen. Ihn erfüllte der großartige Gedanke, „es gezieme sich nicht, daß die Völker, die durch das Band des einen und nämlichen Glaubens vereinigt sind, durch verschiedene Gesangweisen unter sich getheilt wären, sondern daß jene, die dem gleichen göttlichen Gesetze gehorchen, auch an der gleichen Tradition des Kirchengesangs festhalten sollten." Zur Erreichung und Erhaltung einer solchen Einheit bot er alle seine Kräfte auf.

Bei einer seiner Römerreisen (während seinem Leben zog er viermal nach Rom) nahm er einige seiner fränkischen Sänger mit, die ihre Kunstfertigkeit nicht gering anschlugen und sich mit den römischen

[1]) Johannes Diac. in vita b. Gregorii.

[2]) Idythun war ein Meister der Tonkunst unter dem Könige David; er und seine sechs Söhne, die unter seiner Leitung standen, waren zum Dienste der Zither und des Psalteriums auserwählt. (Paralip. I, Cap. 25, 1.)

in einen Wettstreit einließen, der jedoch zum Nachtheile der Franken ausfiel. Dieß geschah um das Osterfest des Jahres 774. Als man bei diesem Anlaße die großen Abweichungen im Gesange beobachtete und die Gallier den Römern vorwarfen, sie hätten ihren Gesang durch fehlerhafte Zusätze verdorben, und diese dagegen behaupteten, nur sie besäßen den unverfälschten Gesang nach dem authentischen Antiphonar des hl. Gregor, so stellte dann Kaiser Karl an seine Sänger die Frage: „Wer besitzt reineres Wasser, die Quelle oder der Bach?" Jene antworteten: „die Quelle." Hierauf erwiederte der Kaiser: „Nun denn, so laßt auch uns, die wir bisher vom Bache trübes Wasser getrunken, zum reinen Tranke der unversiegbaren ersten Quelle uns wenden." Hierauf ließ er zwei seiner Geistlichen in Rom zurück, damit sie dort an der Urquelle im Kirchengesange unterrichtet würden, und berief sie später an die bischöfliche Kirche von Metz, wo sie als Gesanglehrer wirkten und die alte Reinheit wieder herzustellen trachteten. Von da aus ward der Kirchengesang in ganz Gallien verbessert. —

Von andern Sängern, die um diese Zeit vom Papste Hadrian an Karl den Großen gesandt wurden, werden ferner genannt Theodor und Benedikt, zwei treffliche, in der von Gregor gestifteten Schule gebildete Männer. Mit authentischen und mit der römischen Tonschrift bezeichneten Abschriften des gregorianischen Antiphonars versehen, zogen sie in's Land der Franken. Den Einen von ihnen sandte Karl nach Metz, den Andern nach Soissons, und befahl, daß alle fränkischen Sänger ihre Antiphonarien ihnen zur Korrektur übergeben und von ihnen im Gesange unterrichtet werden sollten. So wurden im fränkischen Reiche die Antiphonarien, die früher ein Jeglicher nach Willkür verändert und verfälscht hatte, wieder verbessert, und die alte römische Tonschrift wurde in der Folge der Zeit die fränkische genannt. [1]) Doch ungeachtet dieser großen Bemühungen des Kaisers hatte dieser vielseitige Unterricht auch dieses Mal nicht den erwünschten Erfolg. Die Größe des fränkischen Reiches, die bedeutende Entfernung der bischöflichen Sitze von einander, dann die Unbestimmtheit und Mangelhaftigkeit der damaligen Tonschrift, ferner die musikalische Unfähigkeit der Franken, oder gar der Mangel an Aufrichtigkeit der römischen Gesanglehrer [2]), dieß Alles mochte beitragen, daß im Kirchengesange des Frankenlandes abermal Verwirrung und Verschiedenheit eintrat.

In Bezug auf das letztere kam wenigstens nach Karl's Tode die freilich kaum glaubliche Sage in Umlauf, es hätten sich einst zwölf Sänger, die der Papst dem Kaiser zur Verfügung stellte, bei ihrer Abreise von Rom aus Abneigung gegen die Franken verabredet, daß Jeder an seinem künftigen Bestimmungsorte den Gesang in fehlerhafter und verschiedener Weise lehren sollte, damit so die im Reiche bezweckte Einheit nicht zu Stande käme Als nach Verlauf etlicher Jahre Karl diese Verschiedenheit bemerkt und den Papst von dem begangenen Betruge der Sänger benachrichtigt habe, seien sie vom letztern nach Rom zurückberufen und zur verdienten Strafe gezogen worden. Mag man auch die volle Wahrheit dieser Erzählung mit Grund bezweifeln, so ist doch so viel gewiß, daß die beabsichtigte Einheit nicht erreicht wurde, und Kaiser Karl sich wieder genöthigt sah, bei der ersten Quelle um reinen und unverfälschten Trank sich umzusehen.

---

[1]) Omnes Franciæ cantores didicerunt notam Romanam, quam nunc vocant Franciscam. (Monachus Engol.)

[2]) Man erzählt darüber folgende Anekdote: Indefessus divinæ servitutis amator Karolus, voti sui compotem, quantum fieri potuit, in litterarum scientia effectum se gratulatus, sed adhuc omnes prophincias, imo regiones et civitates, in laudibus divinis, hoc est in cantilenæ modulationibus, ab invicem dissonare perdolens, a beatæ memoriæ Stefano pa: a... aliquos carminum divinorum peritissimos clericos impetrare curavit. Qui bonæ illius voluntati et studiis divinitus inspiratis assensum præbens.. duodecim clericos doctissimos cantilenæ ad eum direxit in Franciam. — Cum ergo supradicti clerici Roma digrederentur, consiliati sunt inter se, quomodo ita cantum variare potuissent, ut nunquam unitas et consonantia ejus in regno et provincia non sua lateretur. (Monachi S. Galli, gesta Karoli M. Cap. 10 et 11.)

Zweites Kapitel.

Die römischen Sänger Petrus und Roman nach Metz berufen. — Der letztere bleibt mit seinem authentischen Antiphonar als Gesanglehrer in St. Gallen. — Die Tonschrift des Antiphonar's und deren Ursprung. — Roman's Unterricht. — Die Tonzeichen der alten Neumenschrift und ihre Bedeutung.

Es war im Jahre 790, wo Kaiser Karl von dem ihm befreundeten Papste Hadrian I. abermal zwei römische Sänger erbat, um durch sie der im Kirchengesange eingerissenen Unordnung zu steuern. Der Papst erhörte des Kaisers Bitte und sandte Petrus und Roman, zwei Sänger der römischen Schule, mit zwei authentischen Abschriften des gregorianischen Antiphonar's versehen, nach Metz. Sie waren nicht nur in der Tonkunst, sondern auch in den übrigen freien Künsten wohlunterrichtet. Auf ihrer Herreise zogen sie über den Komersee und das Septimergebirg, wurden aber auf diesen rhätischen Hochalpen von so ungünstiger Witterung überfallen, daß Roman am Fieber erkrankte und nur noch mit Mühe das Kloster St. Gallen zu erreichen vermochte. Während nun Petrus, sein Reisegefährte, nach Metz zog, blieb Roman mit einer der beiden authentischen Abschriften des Antiphonar's in St. Gallen zurück, wo er bei den Vätern des Klosters eine gastfreundliche Aufnahme und Verpflegung fand.[1]) Bald hatte sich dieser von seinem Fieber wieder erholt, als ein Bote des Kaisers, der indessen von der Krankheit des römischen Sängers und seiner Ankunft in St. Gallen benachrichtigt ward, mit der Weisung anlangte, Roman möge auch ferner in jenem Kloster verbleiben und die Mönche im Gesange unterrichten, was auch der Sänger zum Danke für die von den Ordensmännern erhaltene Verpflegung freudig annahm. Den Mönchen aber ließ Kaiser Karl sagen: „Fromme Väter! Vier Belohnungen habt ihr allein an mir verdient. Roman war fremd, und in ihm habt ihr mich selber aufgenommen; er war krank, und in ihm habt ihr mich heimgesucht; er hungerte, und in ihm habt ihr mich gespeist; er dürstete, und in ihm habt ihr mich getränkt.“[2])

Mit Roman's Genesung begann auch sein segensreiches Wirken im Fache der Wissenschaft und des Kirchengesangs. Bei seinem Unterrichte hielt er sich an die römische Singweise und lehrte nach der authentischen Abschrift, die er mitgebracht. Wie das Original Gregor des Großen zu Rom noch damals in einem eigenen Schreine neben dem Altare des hl. Petrus aufbewahrt wurde und allen Ankommenden zur Ansicht offen stand, so wurde die Abschrift auch in St. Gallen von Roman neben dem Altare der hl. Apostel aufgestellt, mit Ehrfurcht Jahrhunderte hindurch an dieser Stätte aufbewahrt, und den Einheimischen und Fremden zur Ansicht dargeboten, um daran gleichwie in einem Spiegel alle abweichenden und fehlerhaften Gesänge erkennen und verbessern zu können.[3])

---

[1]) Romanus febre correptus vix ad nos usque venire potuit; antiphonarium vero secum, Petro renitente vellet nollet, cum duos haberet, unum Sancto Gallo attulit. In tempore autem, Domino se juvante, convaluit. Mittit imperator celerem quemdam, qui eum, si convalesceret, nobiscum stare, nosque instruere juberet. Quod ille quidem, patrum hospitalitati regratiando, libentissime fecit. (Ekkehardus in Casibus S. Galli.)

[2]) Daselbst.

[3]) Romanum nos Sanctigallenses retinuimus, qui nos cantilenas Karolo jubente edocuit, et Antiphonario suo exemplatum, in cantario, sicut Romæ est, juxta apostolorum aram locavit. (Anonimi sæc. XI. Nota in margine libri II. Joannis Diac. Cod. St. Galli, No. 578.)

Die Tonschrift, in welcher Roman lehrte, und womit das römische Original und dessen authentische Abschrift bezeichnet war, bestand, wie dieß aus unzweifelhaften Beweisen hervorgeht, aus den Neumen, einer Notation, welche in der ganzen abendländischen Kirche bis auf Guido von Arezzo die herrschende war. Die in allen größern Bibliotheken Europa's noch vorhandenen zahlreichen Antiphonarien aus dem 9., 10. und 11. Jahrhundert erweisen sich durch ihre Uebereinstimmung als mittelbare oder unmittelbare Abschriften von Gregor's Gesangwerk, einzelne von ihnen tragen sogar jetzt noch den Namen ihres Verfassers auf ihrem Titel; diese alle, obgleich in den entferntesten Ländern Europa's einst gebraucht, sind mit der neumatischen Tonschrift bezeichnet, ein Umstand, der jeden Zweifel beseitigt, ob Gregor sich der Neumen bedient habe, oder nicht.[1])

Man deutete damals die Höhe und Tiefe der Töne und ihre verschiedenartigen Beugungen durch eigenthümliche, an Hieroglyphen erinnernde Figuren an, die aus Punkten und Strichen, Häckchen und Häftchen, Halbkreisen und Querstrichen von mannigfachster Form zusammengesetzt waren. Die Art und Weise, nach dieser Tonschrift zu singen, nannte man Usus.[2]) Wahrscheinlich hatte sie ihren Ursprung in den Accenten der gewöhnlichen Schrift. Wie diese nämlich in sprachlicher, so veranschaulichten die Neumen in musikalischer Beziehung dem Auge das Steigen und Fallen, und die Beugung der Stimme. Der scharfe Accent (A. Acutus), als Arsis; der tiefe Accent (A. Gravis), als Thesis; endlich der gedehnte Accent (A. Circumflexus), erscheinen als die Grundformen des Neumensystems. Wie der scharfe Accent, so deutet das neumatische gleichgeformte Tonzeichen der Virga das Steigen der Stimme; der tiefe Accent, gleichgeformt, wie der neumatische Punkt (liegende Virga) das Fallen der Stimme; endlich der gedehnte Accent, wie das Neumenzeichen der Clinis, das anfängliche Steigen und wieder Sinkenlassen der Stimme an. Dieser letzte Accent erscheint aber auch in umgekehrter Form, wodurch er anfänglich sinkt und dann in die Höhe steigt und durch das neumatische Tonzeichen des Podatus ausgedrückt wird. Auf diese Grundformen läßt sich das ganze Notensystem der Neumenschrift zurückführen, da die meisten der übrigen Tonzeichen nur durch verschiedenartige Zusammenstellung der vorgenannten entstanden sind.

Diese Ansicht über den Ursprung der Neumenschrift und ihre Analogie mit den Schriftaccenten wird durch historische Thatsachen unterstützt. Unter den ältesten musikalischen Schriftstellern, welche Cassiodor erwähnt, schrieb schon ein gewisser Censorinus ein Werk über die Accente, welches in früherer Zeit verloren ging. In diesem Werke behauptet der Verfasser, daß die Lehre von den Accenten zum musikalischen Unterricht gehöre.[3]) Aldhelm, der schon erwähnte Schriftsteller um das Ende des 7. Jahrhunderts, spricht in einem Briefe deutlich von gewissen Zeichen der metrischen Kunst, die man den Versfüßen und Silben beifüge, und die er selbst in Anwendung gebracht. Er beschreibt anderswo diese Zeichen, woraus hervorgeht, daß sie nichts anderes seien, als die Neumen in ihrer Grundform.[4]) In der That besitzt die sanktgallische Stiftsbibliothek noch jetzt im Cod. 242 ein Gedicht Aldhelm's, wo die Deklamation oder die Betonungsweise der Worte und Silben durch neumatische Tonzeichen ausgedrückt

---

[1]) Nach Gerbert's Musica sacra (Tom. I, pag. 580) besaßen die Klöster St. Blasien und Petershausen Gesangwerke Gregor's aus dem 9. und 10. Jahrhundert, mit dem Titel: Liber sacramentorum de circulo anni expositus a S. Gregorio papa, *ex autentico libro* biblioth cubiculi scriptus; ihre Notation bestand aus Neumen.

[2]) Abinde sumpsit exordium tota fere Europa, et maxime Germania sive Teutonia, secundum modum et formam, sicut in monasterio S. Galli viri peritissimi ediderunt, C. Notkerus Balbulus *et Romanus*, cæterique magistri correxerunt *juxta exemplum autenticum* Antiphonarium Gregorii, elegit cantare et hunc ritum modulandi servare, quem etiam *omnes usum appelarunt*. (Ekkehard. V, in vita b. Notkeri.) Viele andere Schriftsteller des Mittelalters, wie Hucbald, Rabegg, de Muris ꝛc., nennen den neumatischen Gesang ebenfalls Usus. Aus obiger Stelle Ekkehard's geht mit Gewißheit hervor, daß die Tonschrift der authentischen Kopie und des Originals keine andere war, als die Usual- oder Neumenschrift. Für diese Annahme spricht auch die Uebereinstimmung der ältesten Codices aller europäischen Bibliotheken.

[3]) Censorinus de accentibus voci nostræ adnecessariis subtiliter disputavit, *pertinere dicens ad* Musicam disciplinam. *(Cassiodorus apud Gerbertum.)*

[4]) Prosodia est signum sermonis iter rectum faciens legenti... Toni sunt tres, acutus, gravis et circumflexus. Acutus tonus est nota per oblicum ascendens in dexteram partem, gravis est a summo in dexteram partem descendens; circumflexus est nota de acuta et gravi facta, etc. *(Mai, Classici auctores V.)*

erscheint.[1]) Aus dieser Handschrift pag. 132 lassen wir in Facsimile ein Fragment als Beispiel folgen. (Siehe „Monumenta," Nr. 1, mit dem Texte: „Tempore Gothorum fuerat virguncula" etc.)

Beachtenswerth ist es ferner, daß man auch noch in späterer Zeit beim Gesangunterrichte sich der Accente, und bei jenem in der Deklamation sich der Neumen bediente. So unterwies Sulpicius[2]), der Lehrer an der kaiserlichen Hofschule, seine Sängerknaben durch gewisse Accente in der Tonkunst, und noch im 10. Jahrhundert lehrte Notker Labeo seine Schüler nach neumatischen Tonzeichen deklamiren.[3]) Lauter Data, welche die Analogie dieser beiden Schriftarten im Alterthum, sowie auch die bezeichnete Abstammung der einen von der andern als unzweifelhaft herausstellen.

Die Ausdrücke Neumen (lateinisch: Neuma, Pneuma und Neupma) hatten ehemals ungefähr die gleiche Bedeutung. Man verstand darunter jene melodischen Sätze (Melisma), die der letzten Silbe eines Wortes angehängt und manchmal so ausgedehnt waren, daß sie den Raum von mehreren Linien umfaßten. Da der Vortrag derselben nur durch wiederholtes Athemholen möglich war, so legte man ihnen auch den aus dem Griechischen entlehnten Namen Pneuma — Hauch, bei.[4]) Derartige Sätze fanden ihre Anwendung besonders bei den Alleluja zu den Gradualien, dann auch bei den Responsorien zur Matutin der höchsten Festtage. Der Ausdruck Neuma hatte aber schon frühe eine noch umfassendere Bedeutung, indem man den alten vorguidonischen Tonzeichen überhaupt diese Benennung beilegte.[5]) In Folge dessen hatten die Worte „neumatizare" und „neumare" keinen andern Sinn, als: den Text mit Tonzeichen versehen, — in Melodie setzen, — komponiren.[6]) Mit Recht hat man in neuerer Zeit für diese Tonzeichen den alten Namen wieder gewählt, und nennt daher diese Tonschrift zum Unterschiede zu den spätern Choral- und Figuralzeichen: „Neumenschrift."

Diese Zeichen der Neumenschrift hatten ihre eigene Form, Benennung und Bedeutung; ihre Form und Bedeutung sieht man sowohl in neumatischer, als in neuerer Tonschrift in der Neumentabelle. (Siehe Monumenta, Nr. 2.) Wir bezeichnen hier im Wesentlichen ihre Namen und ihre Bedeutung.[7])

---

[1]) Für den Gesang waren die hier angebrachten Tonzeichen offenbar nicht bestimmt, da sie weder bei jedem Worte, noch über jeder Silbe vorkommen.

[2]) „Candida Sulpicius post se trahit agmina lector,
Ut regat et doceat *certis* ne *accentibus* errent:
Instituit pueros Idythun modulamine sacro."
(Alcuin.)

[3]) Nebst dem vorgenannten Werke Aldhelm's besitzt die sanktgallische Bibliothek in dem Cod. 242 noch Gedichte des Sedulius, wo die Neumen ebenfalls den deklamatorischen Vortrag bestimmten.

[4]) Pneuma, quod alias Jubilum dicitur, est cantus species, quo non voces, sed vocum toni longius cantando deducuntur, et protrahuntur: quod quia cum respiratione difficultate fit, ideo *πνεῦμα* appellatum fuit. *(Hugo a S. Victore lib. I, cap. 7.)*

[5]) Caveamus ne *Neumas* conjunctas nimia morositate.. vel disjunctas inepta velocitate conjungamus. (Instituta patrum. Bei Thomasius.) Aliquando una syllaba *unam* vel plures habeat neumas. (Guido von Arezzo, Microl.)

[6]) Hermannus Contractus cantus historiales .. *neumatizavit*. *(Otto Frisingensis.)* Gregorius papa Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit et *neumavit*, seu notavit. *(Anonimus interpres Hugonis Reutlingensis.)*

[7]) Die Namen und Formen dieser Tonzeichen haben uns mehrere alte Handschriften in sogenannten Neumentabellen, jedoch in ungleicher Anzahl, aufbewahrt; so enthält Gerbert's Werk: „de Cantu et Musica sacra," eine solche nach einer alten Handschrift von St. Blasien; P. Lambillotte veröffentlichte drei derselben nach Handschriften der ehemaligen Klöster Ottobeuren und Murbach, und nach einer von Toulouse; so bietet auch Coussemaker's Geschichte der Harmonie im Mittelalter zwei derselben; die eine nach einer Vatikan-, die andere nach einer Venetianer-Handschrift. Da in diesen Tabellen manche Tonzeichen in verschiedenartiger Benennung vorkommen, so wählte der Verfasser dieser Schrift zu Vermeidung jedwelchen Mißverständnisses daraus nur jene Namen, die ihm die geeignetsten schienen, und glaubt in Rücksicht auf ihre Vollständigkeit auch hier jenen Vers anwenden zu dürfen, der sich gewöhnlich am Schlusse jener Verzeichnisse befindet:

Non pluribus utor
Neumarum signis, erras qui plura resingis.

Zur Erklärung unserer Tabelle (Monumenta, Nr. 2) diene folgendes: Die erste Colonne enthält die alten Namen der Neumen; die zweite bietet ihre Form dar, wie sie vor dem 11. Jahrhundert in St. Gallischen und andern Handschriften vorkommen; die dritte gibt die gleichen Tonzeichen aus dem 11. und 12. Jahrhundert, wo die rothe Fa-Linie (öfter auch eine gelbe C-Linie) in Anwendung kam, und drei andere farbenlos mit Stift in's Pergament eingedrückt erscheinen. Die farblosen haben wir durch kleine Punkte angedeutet. Hier sind die alten Tonzeichen meist in ihrer frühern Form angebracht. Die vierte Colonne enthält in viereckiger Choralschrift (vom 14. Jahrhundert an gebräuchlich) jene Töne, welche die vorherstehende durch Neumen ausgedrückt hat. Die fünfte endlich trachtet den Vortrag aller drei nebenstehenden in moderner Notation auszudrücken.

1) Die Virga hat die Form eines etwas schief gestellten kleinen Striches, ist hie und da oben auf der linken Seite mit einem kleinen Punkte versehen. Sie kommt auch vor in liegender Stellung in der Form eines kleinen Gedankenstriches; beides gilt eine gewöhnliche Note und ihr Unterschied bezieht sich nur auf die Tonhöhe. Die schiefgestellte Virga hat nämlich immer den höhern Ton (Arsis), die horizontale dagegen den tiefern (Thesis).

2) Die Bivirga (Doppel-Virga), wo die Virga über der nämlichen Silbe doppelt erscheint, gilt zwei ganze Noten von gleicher Tonhöhe.

3) Die Trivirga, dreifache Virga über der nämlichen Silbe angebracht, bedeutet drei Noten von gleicher Tonhöhe.

4) Der Punctum, den Werth einer kurzen Note enthaltend, wurde schneller als die Virga gesungen, und gewöhnlich nur in Verbindung mit andern Tonzeichen gebraucht.

5) Der Bipunctum (Doppelpunkt), zwei Punkte in auf- oder absteigender, selten in horizontaler Richtung, bedeutet zwei kurze Noten.

6) Der Tripunctum bestand aus drei kürzern Noten. Stiegen die Punkte aufwärts, so nannte man sie auch Gradicus, bildeten sie ein Dreieck, Trigon.

7) Der Subpunctum, wo mehrere Punkte einem nachgesetzt werden.

8) Die Apostropha hat die Form eines gewöhnlichen Apostrophs, und dient gewöhnlich als ein kurzer Nachschlag von einer vorangehenden Note.

9) Die Bistropha, ein doppelter Apostroph, hat gleich der Bivirga über der nämlichen Silbe zwei Töne von gleicher Höhe.

10) Die Tristropha, ein dreifacher Apostroph, und wie die Trivirga drei Töne von gleicher Tonhöhe.

11) Die Flexa, auch Clinis genannt, hat die Gestalt eines nach unten geöffneten Halbkreises, und die Bedeutung von zwei Tönen, der erstere ein höherer und der letztere ein tieferer.

12) Die Flexa strophica, zusammengesetzt aus einer Flexa und einer Apostropha, bedeutet drei Töne, einen höhern und einen tiefern, dem dann noch ein kurzer Nachschlag, gewöhnlich von gleicher Tonhöhe, beigefügt wird.

13) Die Flexa resupina besteht aus einer Flexa, welcher eine Virga angehängt wird; sie hat drei Töne, von denen der mittlere der tiefste sein muß.

14) Der Pes, auch Podatus genannt, wird etwas verschiedenartig abgebildet, und bedeutet zwei aufwärtssteigende Töne.

15) Der Pes flexus, eine Zusammenstellung des Pes und der Flexa, enthält drei Töne, von denen der mittlere der höchste sein muß.

16) Der Pes flexus resupinus besteht aus einem Pes und einer Flexa resupina, und hat vier Töne, zuerst einen tiefern, dann einen höhern, dann wieder einen tiefern, endlich einen höhern.

17) Der Pes stratus. Er ist aus dem Podatus und der Gutturalis (vergleiche Nr. 20) zusammengesetzt, und enthält drei Töne, einen tiefern und zwei höhere, letztere von gleicher Tonhöhe.

18) Der Pes sinuosus, aus dem Podatus und der Tramea (siehe Nr. 22) bestehend, umfaßt drei Töne, nämlich zwei aufsteigende und dann einen absteigenden kurzen und zierlichen Verbindungston, durch welchen die vorhergehende mit der nachfolgenden Note verbunden wird.

19) Der Pes flexus strophicus ist aus dem Pes flexus und einer Apostropha zusammengesetzt, und enthält nach den drei ersten Tönen noch einen zierlichen Nachschlag, gewöhnlich auf der Tonhöhe der vorangehenden Note.

20) Die Gutturalis, eine Doppelnote, bestehend aus einer Art Vorschlag und einer Hauptnote, beide gewöhnlich auf der nämlichen Tonhöhe. Doch trifft man auch den Vorschlag einen halben Ton tiefer, als die Hauptnote (mi fa).

21) Der Oriscus, nächstverwandt mit der Apostropha, ist ein zierlicher Nachschlag, gewöhnlich auf der Tonstufe der unmittelbar vorangehenden Note.

22) Die Tramea, auch Sinuosa, Cephalicus, und ſpäter Plica descendens (abſteigende Plica) genannt, beſteht aus einem Haupttone und dann aus einem tiefern, zierlich und kurz anſchlagenden Verbindungstone, der die nächſtfolgende Note mit der vorangehenden vereinigt. Im 12. Jahrhundert zeichnete man dieſes neumatiſche Tonzeichen ungefähr wie die Zahl 9, und in der noch ſpätern viereckigen Choralſchrift hat ſie eine viereckige, rechts ſich etwas neigende Form und iſt auf beiden Seiten mit einem abwärts gerichteten Striche verſehen.

23) Der Epiphonus, deßgleichen Etaphonus, Semivocalis, Gnomo, und ſpäter Plica ascendens genannt, hat ebenfalls zwei Töne, einen tiefern und einen höhern, wobei der letztere wie bei der Tramea nur als kurzer Verzierungston vorgetragen wird. In der ſpätern Choralſchrift drückte man dieſes Tonzeichen durch eine viereckige Note aus, die entweder bloß auf der rechten, oder auf beiden Seiten mit einem aufwärts gekehrten Striche verſehen war.

24) Der Scandicus enthält drei Töne, zwei kürzere und einen längern, die ſtufenweiſe, d. h. ſkalamäßig, in die Höhe ſteigen.

25) Der Salicus hat wie der Scandicus drei Töne, nur mit dem Unterſchiede, daß der erſtere beim Steigen einen oder mehrere Töne überſpringt.

26) Der Climacus beſteht aus der Virga, welcher zwei abwärts ſteigende Punkte nachfolgen; die erſte Note iſt eine längere, die zwei andern ſind kürzer.

27) Der Ancus iſt nahe verwandt mit der Tramea. Hat er im Tonzeichen eine einzige Beugung, ſo iſt ſeine Behandlung wie jene der Tramea; iſt er aber auf der rechten Seite doppelt gebeugt, ſo hat er einen höhern Hauptton und zwei abſteigende und kurz anſchlagende Verzierungstöne.

28) Das Quilisma hat die Form mehrerer aneinander hängender Punkte, denen am Ende ein Podatus beigefügt wird. Man nannte es auch Tremula, weil es mit vibrirender Stimme gleich dem Tone eines Horns oder einer Trompete vorgetragen werden mußte.[1]) Sein Vortrag war darum für die fränkiſchen Sänger ſchon zur Zeit Karls des Großen ein höchſt ſchwieriger, da ſie mit ihrer rohen Naturſtimme das Trillerartige, das dieſes Tonzeichen erforderte, nicht auszuführen vermochten.[2]) Bei Veränderung der Tonſchrift wurde dieſe Verzierung nicht mehr in Anſchlag gebracht, und das Tonzeichen durch zwei (ſelten drei) aufſteigende Töne überſetzt. Beim Quilisma finden die gleichen Verbindungen mit der Flexa, Resupina, Sinuosa und Strophica ſtatt, wie ſie beim Podatus vorkommen.

So waren die weſentlichſten neumatiſchen Tonzeichen beſchaffen, nach welchen der römiſche Geſanglehrer in St. Gallen unterrichtete; noch heutzutage trifft man ſie in dieſer Form in den ältern Gradualien und Antiphonarien St. Gallen's und ſeiner Umgebung an, und dieß in einer ſo auffallenden Uebereinſtimmung, daß über die Beſchaffenheit der alten ſowohl Gregorianiſchen, als Roman'ſchen Tonzeichen kein gegründeter Zweifel mehr obwalten kann.

---

[1]) Est *vox tremula:* sicut est sonus flatus tubæ vel cornu, et designatur per neumam, quæ vocatur *Quilisma.* *(B. Engelbertus, Lib. II, Cap. 29.)*

[2]) Omnes Franciæ cantores didicerunt notam Romanam .. excepto quod *tremulas* vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces, quam potius exprimentes. *(Vita Caroli M. per Monach. Engolismens.)*

Drittes Kapitel.

Fortsetzung von Roman's Gesangunterricht. — Seine Erfindung einer neuen Notationsweise durch Buchstaben, die er den alten römischen Tonzeichen beifügt. — Ihr Gebrauch bei Kirchengesängen. — Die Bedeutung jedes einzelnen Buchstabens — Theilweise bekräftigt durch Anwendung vollständig ausgeschriebener Worte. — Besondere Eigenthümlichkeiten der Roman'schen Buchstabentonschrift, bestehend aus gewissen Zeichen und abgekürzten Worten. — Ihre Verschiedenheit von andern Buchstabentonschriften.

Bei der praktischen Anwendung dieser Tonzeichen mochte Roman schon mancherlei Schwierigkeiten beobachtet, und sich von ihrer Unzulänglichkeit und Unbestimmtheit überzeugt haben. Dieser Umstand führte ihn zu einer eigenthümlichen Erfindung. Zur Erleichterung beim Unterrichte, damit der Sänger die Höhe und Tiefe, die Stärke und Schwäche, die Kürze und Länge der Töne desto leichter erkenne, und andere Zierlichkeiten des mündlich gelehrten Vortrags desto besser sich merke, hatte er nämlich den neumatischen Tonzeichen erklärende Buchstaben des Alphabets beigefügt, von denen jeder seine eigenthümliche Bedeutung hatte.[1]) Diese Buchstabentonschrift fiel nach dem Tode ihres Erfinders nicht so schnell der Vergessenheit anheim. Die vielfachen Abschriften, die man im 9. und 10. Jahrhundert von seinem Antiphonar in St. Gallen veranstaltete, und in der Nähe und Ferne verbreitete, brachten die erklärenden Buchstaben Roman's auch anderwärts in kirchlichen Gebrauch. Im Laufe des 9. Jahrhunderts enträthselte Notker Balbulus ihre Bedeutung seinem Freunde Lantpert in einem Briefe[2]); ja noch am Ende des 11. schreibt der musikalische Schriftsteller Aribon von Dreien derselben,

---

[1]) In ipso (Antiphonario) quoque primus ille litteras alfabeti significativas notulis, quibus visum est, aut susum aut jusum, aut ante aut retro assignari excogitavit. Quas postea cuidam amico quærenti Notker Balbulus dilucidavit. (Ekkehard IV. in Casibus S. Galli.)

[2]) Der Brief lautet: Notker Lantperto fratri salutem. Quid singulæ litteræ in superscriptione significent cantilenae, prout potui juxta tuam petitionem explanare curavi.

a. Ut altius elevetur, admonet.
b. Secundum litteras, quibus adjungitur, ut bene, multum extollatur, vel gravetur, sive teneatur, belgicat.
c. Ut cito, vel celeriter dicatur, certificat.
d. Ut deprimatur, demonstrat.
e. Ut equaliter sonetur, eloquitur.
f. Ut cum fragore seu frendore feriatur, flagitat.
g. Ut in gutture gradatim garruletur, genuine gratulatur.
h. Ut tantum in scriptura aspirat, ita et in nota idipsum habitat.
i. Jusum vel inferius insinuat, gratitudinemque pro g. interdum indicat.
k. Licet apud Latinos nihil valeat, apud nos tamen Alemannos pro X graeca positum chlenche, id est clange, clamitat.
l. Levare laetatur.
m. Mediocriter melodiam moderari mendicando memorat.
n. Notare, hoc est noscitare notificat.
o. Figuram sui in ore cantantis ordinat.
p. Pressionem vel prensionem praedicat.
q. In significationibus notarum cur quaeritur? cum etiam in verbis ad nihil aliud scribatur, nisi ut sequens u vim suam amittere quaeritur.
r. Rectitudinem vel rasuram non abolitionis, sed crispationis rogitat.
s. Susum vel sursum scandere sibilat.
t. Trahere, vel tenere debere testatur.
v. Licet amissa in sua, veluti valde Vau graeca, vel hebraea, velificat.
x. Quamvis latina verba per se inchoet, tamen exspectare expetit.
y. Apud Latinos nihil hymnizat.
z. Vero et ipsa mere graeca, et ob id haud necessaria Romanis, propter praedictam tamen R litterae occupationem ad alia requirere. In sua lingua, zitise require.

Ubicunque autem duae, vel tres, aut plures litterae ponuntur in uno loco, ex superiore interpretatione, maximeque illa, quam de b. dixi, quid sibi velint, facile poterit adverti Salutant te Ellinici fratres; monentes te fieri de ratione embolismi triennis, ut absque errore gnarus esse valeas biennis contempto precio divitiarum Xerxis.

die er auch im nämlichen Sinne und auf die gleiche Weise deutet, wie einst der Sänger Roman selbst und Notker Balbulus sie erklärt hatten.[1]) Ihre Bedeutung betreffend, geht aus dem Vergleich der Notkerischen Erklärung mit den ansehnlichsten Codices, welche mit dieser Buchstabenschrift bezeichnet, sowie mit den ältern ächtesten Uebersetzungen, folgendes Resultat hervor:

1) Der Buchstabe a (altius) erfordert, daß das Tonzeichen, bei welchem er angebracht ist, mit erhöhter Stimme gesungen werde. Als Beispiel führen wir (Monumenta, Nr. 3) den Psalmvers zum Introitus des 3. Adventsonntags: Benedixisti domine, an. Das Facsimile ist nach Cod. Einsidl. 121, wo eine Menge Roman'scher Buchstaben vorkommen. Wir treffen a gleich auf der ersten Silbe; es bedeutet, daß die Silbe Be höher gesungen werden soll, als der letzte Ton des vorangegangenen Introitus, welcher mit d geschlossen. Man vergleiche die beigefügte Uebersetzung (unter Nr. 4) nach einem alten Guidonischen Codex.

2) Der Buchstabe b (bene) bedeutet je nach dem Buchstaben, dem er beigefügt wird, eine Verstärkung, als: lb (levetur bene) stärkere Erhöhung, bt (bene teneatur) längeres Aushalten. Als Beispiel geben wir (Monumenta, Nr. 5) den Anfang zur Communion auf das Kirchweihfest aus dem obgenannten Codex, und dazu (Nr. 6) in neuerer Tonschrift eine Uebersetzung nach dem Engelberger Codex Nr. I $^{4}/_{25}$. Beim Worte domus erscheint das lb (levetur b.)

3) Der Buchstabe c (celeriter, cito) verlangt einen schnellern Vortrag jener Töne, denen er beigefügt ist. Am öftesten findet er seine Verwendung beim Climacus, bei der Clinis und bei Punkten. Als Beispiel diene das Alleluja zum Gradual vom 3. Sonntag nach Ostern, und zwar (Nr. 7) aus dem sanktgallischen Codex 359 (Nr. 8), aus dem einsiedlischen Codex 121 (Nr. 9), aus dem Fragm. 1 Eins., mit Neumen und einer rothen Linie, und endlich (Nr. 10) in moderner Choralschrift. In Nr. 8 und 9 ist bei der Silbe al der Buchstabe c angebracht.

4) Der Buchstabe d (deprimatur), ein Sinken der Stimme anzeigend, fand seine Verwendung nirgends, man scheint dafür lieber den i gewählt zu haben.

5) Der Buchstabe e (equaliter) steht zwischen zwei Tonzeichen und bedeutet, daß der nachfolgende Ton der gleiche sein soll, wie der unmittelbar vorhergehende. Oefters trifft man ihn am Ende eines Tonstücks, das wiederholt werden soll. In diesem Fall zeigt er an, daß der letzte und erste Ton des Stückes die gleiche Tonhöhe haben. In dieser Weise ist er im Beispiel Nr. 3, am Ende nach ao (Jacob) angewendet, wo er erfordert, daß der erste Ton des Introitus: Gaudete in domino, ebenfalls im Tone d beginne. Andere Beispiele über den Gebrauch dieses Buchstabens vergleiche Monumenta, Nr. 5 und 6, zwischen den Worten: mea domus; Nr. 8 und 10, zwischen den Silben luja; nebst vielen andern.

6) Der Buchstabe f (cum fragore feriatur) erheischt einen Vortrag mit starker Stimme. Man trifft seine Anwendung jedoch äußerst selten an. Im Codex Einsidl. 121, im Officium vom hl. Silvester, ist er bei einem Scandicus von vier Tönen angebracht.

7) Der Buchstabe g (gradatim garruletur) verlangt ein stufenmäßiges Aufwärtssteigen. Er kommt nur selten vor. Der Scandicus, Salicus oder Gradicus (daher gradatim) sind die Tonzeichen, neben welche er gestellt ist. Bei andern findet man ihn nicht.

8) Der Buchstabe h (aspirat) fordert, daß, wie beim Lesen, so auch beim Gesange, eine Aspiration stattfinde. Angewendet trifft man ihn kaum irgendwo.

9) Der Buchstabe i (jusum, inferius) bedeutet, daß die Note, wo er angebracht ist, tiefer gesungen werde, als die vorhergehende. Kommt er im Anfange eines Tonstücks vor, so erfordert er einfach eine etwas tiefe Intonation. Man trifft ihn vielfach verwendet. Als Beispiel diene unter den Monumenta, Nr. 5 und 6, das Wort orationis, wo er über der ersten Silbe steht.

---

[1]) In antiquioribus Antiphonariis c, t, m reperimus persaepe, quae *celeritatem, tarditatem, mediocritatem* innuunt. (Aribon, apud Gerberti Scriptores II.)

10) Der Buchstabe k (apud Alemannos chlenche, id est clange clamitat) wird höchst selten angetroffen. Seine Bedeutung läßt sich aus dem allemannischen Worte chlenche bestimmen. Noch jetzt bedient man sich in der schweizerischen Volkssprache von einer Glocke, die wiederholt anschlägt, des Ausdrucks: „die Glocke klänkt." In einer Engelberger Handschrift ($I^4/_{25}$) aus dem 14. Jahrhundert findet man die Worte: Ut queant laxis resonare fibris mira gestorum famuli tuorum folgenderweise übersetzt: „Das hell ufklimme diner Diener stimme zu klenke sunder, dine werk din wunder" ꝛc. Hienach heißt das altdeutsche chlenche eben das, was resonare — wiedertönen, nochmal tönen. — Die Bivirga oder Bistropha ist das Tonzeichen, auf welchem der Buchstabe k angebracht wurde, und wo er verlangt, daß jenes Tonzeichen nicht als ein einziger, sondern als zwei Töne vorgetragen werde, das heißt als ein Doppelklang von gleicher Tonhöhe. Hierüber geben die Beispiele Auskunft: Monumenta, Nr. 11, aus der sanktgallischen Handschrift 359; Nr. 12, aus der einsiedlischen 121 und zugleich Nr. 13, eine Uebersetzung aus einem Fragm. des 13. Jahrhdrts. Es ist dem im Graduale: Tecum principium zur Weihnacht entnommen. Beim Worte die trifft man die Anwendung dieses Buchstabens und seine Bedeutung.

11) Der Buchstabe l (levare lætatur) fordert eine Erhöhung der Stimme. Vergleiche Monumenta, Nr. 5 und 6, das Wort domus, ferner Nr. 12 und 13, die Worte in die.

12) Der Buchstabe m (mediocriter) steht selten allein, in welchem Fall er auf gemäßigt schnellen Vortrag deutet. Oefter trifft man ihn in Verbindung mit andern, als: am, mäßig erhöht; mc (mediocriter cito), mäßig schnell; im (inferius mediocriter), ein wenig tiefer, u. s. w. Angewendet suche man unter den Monumenta, Nr. 5, beim Worte mea; bei Nr. 11 und 12, im Worte Tecum (lms, levetur mediocriter sursum) und bei Nr. 11, im Worte principium.

13) Der Buchstabe n (notare notificat) hat in der Roman'schen Schrift keine andere Bedeutung, als jene des Ausdrucks „nota bene," nämlich daß der Singende oder Lesende wohl aufmerke. Angewendet trifft man ihn äußerst selten; der Schreiber bediente sich desselben, um den Sänger auf irgend eine außerordentliche neumatische Schreibart aufmerksam zu machen, wie dieß im Codex Einsidl. 121, pag. 43, der Fall ist.

14) Der Buchstabe o (figuram sui in ore cantantis ordinat) forderte vom Sänger, beim Gesange den Mund gehörig zu öffnen, und daher gewissermaßen die Gestalt dieses Buchstabens mit dem Munde nachzuahmen. Er wurde übrigens nicht gebraucht.

15) Der Buchstabe p (pressionem prædicat) verlangte eine Beugung aufwärts oder abwärts, und erscheint am öftesten über der Clinis, dem Podatus und ihren Zusammensetzungen angebracht. Als Beispiel diene bei den Monumenta, Nr. 14 und 15, ein Satz aus dem Ostergesang: Cum rex gloriæ Christus, ersteres aus Codex Einsidl. 121, letzteres nach Codex 33 der gleichen Bibliothek. Beim Worte nocte sieht man die Verwendung des p.

16) Der Buchstabe q (cur queritur), ein Zeichen der Frage, wird in alten Gesängen nicht erwähnt.

17) Des Buchstabens r, dessen Bedeutung Notker mit den Worten angibt: rectitudinem vel rasuram non abolitionis, sed crispationis rogitat, bediente man sich ebenfalls nicht.

18) Der Buchstabe s (sursum, susum) kommt fast am öftesten vor, und das Tonzeichen, dem er beigegeben, muß höher gesungen werden, als das vorgehende. Vergleiche unter andern Beispielen die Monumenta, Nr. 14 und 15, wo der Buchstabe über den zwei letzten Worten zwei Mal erscheint.

19) Der Buchstabe t (trahatur, teneatur) erfordert, daß man das betreffende Tonzeichen etwas länger aushalte. Vergleiche das Beispiel Monumenta, Nr. 16 und 17, dem gleichen Gesang und den nämlichen Codices entnommen, wie das vorige. Ueber der ersten Note des Pes flexus, in dem Worte principum, erscheint der genannte Buchstabe.

20) Der Buchstabe v (valde) ward selten gebraucht und diente wohl nur, um die Bedeutung anderer Buchstaben zu verstärken; so steht er in Verbindung mit l, als lv, sehr erhöht; iv, sehr tief. In diesem Sinne kommt er in Nr. 16 und 17 beim Worte principum vor, wo der zweite Ton um eine Quint in die Höhe steigt.

21) Der Buchstabe x (exspectare expetit) erforderte ein Einhalten, einen Ruhepunkt im Gesange. Bei der Bistropha und Tristropha, Bivirga und Trivirga ist er öfter angewendet. In dem Beispiele bei den Monumenta, Nr. 18 und 19, das eine Osterantiphon aus dem St. Galler Codex 391 enthält, ist er vor dem Worte Angelus, wo schon der Sinn der Worte einen Ruhepunkt fordert, angebracht.

22) Der Buchstabe y (nihil hymnizat) bedeutet nichts und kam nicht in Gebrauch.

23) Den Buchstaben z (haud necessaria Romanis) findet man ebenfalls nicht angewendet.

Wo immer zwei, drei oder noch mehr Buchstaben an einer Stelle stehen, lassen sie sich aus dieser Erläuterung, besonders aus dem, was über den Buchstaben b gesagt wurde, erklären.

Ueber die ehemalige praktische Anwendung der Tonschrift Roman's verschafft man sich einen klaren Begriff durch einläßlichern Vergleich der Beispiele Nr. 20 und 21 bei den Monumenta, ersteres einem Antiphonarium Missæ aus dem Anfang des 10., letzteres einem Fragmente aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts entnommen. Letzteres bewährt sich dadurch als eine ächte Uebertragung der Lesart von Nr. 20 in die neuere Tonschrift. [1])

Es kommen Beispiele vor, wo die Roman'sche Erklärung und nähere Bestimmung der neumatischen Tonzeichen nicht bloß durch einzelne Buchstaben, sondern auch durch vollständig ausgeschriebene Worte angezeigt wurde, und zwar in der gleichen Bedeutung, welche Roman und Notker den ersten Buchstaben dieser Worte beigelegt haben. So enthält die sanktgallische Handschrift 381, von Seite 50 bis 144, jene Psalmverse, die unmittelbar auf die Introitus und Communionen des Meßofficiums folgen; daselbst ist am Schlusse eines jeden Verses durch ein vollständig geschriebenes Wort angegeben, ob der Vorsänger die zu wiederholende Antiphon höher, tiefer oder im gleichen Tone, wie der Vers geendet, wieder zu intoniren habe. Die Ausdrücke, die da vorkommen, sind folgende:

Incipe jusum — beginne (nämlich die zu wiederholende Antiphon) tief;
Altius — höher;
Inferius — tiefer (auch abgekürzt inser.);
Equaliter — im gleichen Ton (abgekürzt equl.);
Jusum mediocriter — etwas tiefer;
Altius mediocriter — etwas höher.

---

[1]) Hier folge ein solcher Vergleich sowohl in Rücksicht der Tonzeichen, als der Roman'schen Buchstaben. Bei Nr. 20 hat die Silbe Do vier Töne, die durch zwei aufsteigende Punkte und die Flexa gegeben. Der Buchstabe c (celeriter) bezieht sich auf die Flexa, die etwas schnell vorzutragen. Aufsteigende Punkte werden in guten Uebersetzungen ebenfalls als aufsteigende Töne gegeben, so auch bei Nr. 21. Die Tristropha bei mi erfordert drei Töne von gleicher Tonhöhe, wie sie die Uebersetzung darbietet; die Silbe nus mit ihrer Virga ist ebenfalls durch einen einzigen Ton ausgedrückt. Der Buchstabe e ob der Silbe di erfordert, daß der erste Ton der nämliche sein soll, wie der unmittelbar vorangehende bei nus; die zwei folgenden höhern Töne bei Nr. 20 bilden eine Bistropha, die Silbe xit mit ihrer gleichen Bezeichnung; alles ist bei Nr. 21 richtig übertragen. Bei ad muß, des i (inferius) wegen, der Epiphonus tiefer gehen, als die vorangegangene Note. Zwischen den Silben me und fi zeigt Romans Buchstabe e die Gleichheit der beiden Töne an, was alles die neuere Handschrift wieder gegeben Ebenso begegnen wir bei filius meus es tu nicht dem unbedeutendsten Widerspruche, wo die Flexa, Virga, Flexa, Pes und Pes subbipunctis genau übertragen erscheint. Der Buchstabe s über der Silbe e erfordert eine Erhöhung des nächstfolgenden Tones im Vergleich zum vorangegangenen, sowie m vor der Flexa ein mäßiges Aufsteigen bedeutet. Beides ist in der Uebersetzung beachtet. Die Tristropha bei go ist richtig übertragen, und wenn jene bei der Silbe ho in der Uebersetzung nur durch eine Bistropha gegeben, so erscheint dieses als ein Schreibfehler ohne Belang, da bei Ausführung der beiden Tonzeichen ein kaum bemerkbarer Unterschied obwaltet. Auf die Antiphon des Introitus folgt der Psalmvers, der in Nr. 20 von der dritten Silbe an nur durch die betreffenden Vokale angedeutet ist; vollständig ausgeschrieben lautet der Text wie folgt: Quare fremuerunt gentes, et populi meditati sunt inania. Dergleichen Abkürzungen kommen in dieser Handschrift beim Psalmvers des Introitus fast überall vor. Bei der ersten Silbe Quare stehen Romans Buchstaben im (inferius mediocriter — etwas tiefer), was in der Uebersetzung treu beobachtet. Da die Melodie der Psalmweise durch das bloße euouae (sæculorum amen) hinreichend angedeutet wird, so begnügt sich die Handschrift von Nr. 21 mit dem bloßen Anfang und Ende des Verses. Man beachte die genaue Uebereinstimmung bei den Worten meditati sunt inania, die in der ältern Handschrift durch eiaiuiaia gegeben. Nach dem Pes flexus am Schlusse steht bei Nr. 20 noch der Roman'sche Buchstabe e beigefügt, welcher dem Sänger sagt, daß der letzte Ton des Verses der gleiche sein soll, wie der erste der Antiphon Dominus dixit, welche wiederholt werden muß.

Hieraus ist zu sehen, daß diese Ausdrücke vollkommen mit der obigen Erklärung der einzelnen Buchstaben übereinstimmen, und daß der Sänger vermöge derselben die Höhe oder Tiefe der Intonation annähernd, beim Worte equaliter aber, wenigstens im Vergleich mit der letzten Note des Verses, mit voller Bestimmtheit anzugeben vermochte.

Noch kommen der Roman'schen Buchstabenschrift etwelche Eigenthümlichkeiten zu, die Notker nicht berührte und deren Erwähnung hier nothwendig ist. Man trifft nämlich öfter von einem Roman'schen Buchstaben aus einen Querstrich über mehrere neumatische Tonzeichen gezogen an. Eine solche Linie hat nichts anderes zu bedeuten, als daß der betreffende Buchstabe jedem Tonzeichen gelte, das unter jener Linie angebracht ist. Namentlich sind es die Buchstaben c, e und t, die auf die genannte Weise behandelt werden. Im ofterwähnten Codex Einsidl. 121, Seite 76, findet man die Bezeichnung: c———, wo der Buchstabe c (cito) mit dem Querstrich bedeutet, daß jede der drei Clinis schnell vorzutragen sei. Ferner steht Seite 242 die Stelle: $\overset{e}{\text{ängelörum}}$———, wo e sammt der beigefügten Linie anzeigt, daß alle vier Töne die gleiche Tonstufe haben. Endlich erscheint auch Seite 57 der Buchstabe t über zwei Clinis angebracht, wo der über beide Tonzeichen gezogene Strich den langsamen Vortrag erfordert. Die Anwendung dieser Linie ist keine Seltenheit.

Zu einer fernern Eigenthümlichkeit der Buchstabenschrift Roman's gehört die Clinis, wenn sie oben mit einem kleinen Striche versehen ist. (Vergleiche unter den Monumenta, Nr. 5, beim Worte mea; Nr. 16, bei principum; Nr. 18, bei domini). Diese Bezeichnung kommt nur in Handschriften vor, die mit den Roman'schen Buchstaben versehen sind, und ist eigentlich nur eine mit dem Buchstaben t verbundene Clinis; man trug sie darum langsamer vor, als jene, denen ein solcher Strich mangelt.

Beim Durchgehen Roman'scher Handschriften stößt man öfter auf Ausdrücke, die aus den oben besprochenen einzelnen Buchstaben nicht erklärt werden können, sondern aus eigenen, entweder vollständig ausgeschriebenen, oder aber, wie dieses meist der Fall, aus abgekürzten Worten bestehen, denen eine eigene Bedeutung zukommt. Noch mochten den Zeitgenossen Notker's diese Ausdrücke und Abkürzungen vollkommen verständlich sein, weßwegen er in seiner Erklärung nicht nöthig hielt, ihrer zu erwähnen. Ihre Bedeutung ist jedoch für die Gegenwart hie und da etwas dunkel. Hier möge der Versuch einer Erklärung folgen.

cō. (statt conjungatur), verbunden. Diese Abkürzung trifft man im mehrerwähnten Cod. Eins. 121, S. 304 und 322, und zwar jedesmal über zwei Clinis angebracht. Die Verbindung, die da stattfinden soll, dürfte so gemeint sein, daß die beiden mittleren dieser vier Töne in einen einzigen, länger gehaltenen vereinigt werden. Z. B. d $\overset{\frown}{c\,c}$ a, oder c $\overset{\frown}{g\,g}$ e.

leñ. (statt leniter) wurde öfter angewendet und erforderte einen sanften, zarten Vortrag.

moll. (molliter) verlangte einen weichen, lieblichen Gesang.

pulcre, ist im obgenannten Codex, S. 63, wo über zwei unmittelbar auf einander folgenden Bivirga der Ausdruck steht: lm. pulcre (levetur mediocriter pulchre) — man erhöhe die Melodie ein wenig bei schönem Vortrag.

sep̄. (semper). Man trifft diese Abkürzung oft an; in der obigen Handschrift, S. 62, 63, 83. Vor diesem Ausdrucke steht ein anderer Buchstabe; z. B. t. sep̄. (teneatur semper) — immer gehalten oder langsam; was sich auf die unmittelbar darunter stehenden Neumenzeichen bezieht.

similiter (gleich, das heißt die gleiche Melodie). Dieses Wort steht über mehreren neumatischen Tonzeichen, denen eine ganz gleichgeformte Gruppe vorausgegangen, und hat keine andere Bedeutung, als daß das voranstehende Melisma gleichmäßig wiederholt werden soll.

sim. (similiter) erscheint oft angewendet, z. B. im obbezeichneten Codex, Seite 189, 505 u. f. f., und zwar nie in einer andern, als in der eben erklärten Bedeutung.

simul oder simulter steht S. 43 über einer Trivirga. Unter dem Worte ist ein t angebracht, folglich simul teneantur — zugleich oder zusammen ausgehalten.

vol. (volubiliter) — beweglich, schnell sich wälzend. Diese Abkürzung steht Seite 12, 13, 107, 111, und zwar jedesmal über einem Pes flexus, und erfordert eine schnell sich bewegende Beugung. [1])

Wenn man Roman's Notationsweise durch Buchstaben mit andern Tonschriften dieser Gattung vergleicht, so wird man alsobald erkennen, daß sie sich von jeder andern auffallend unterscheide. Sie besitzt nicht von ferne Aehnlichkeit mit der griechischen, die bloß im diatonischen Tongeschlechte 288 verschiedene Tonzeichen hatte und aus griechischen Buchstaben bestand, die man bald in großer, bald in kleiner Schrift, vollständig oder verstümmelt, in aufrechter oder in schiefer Stellung, auf der rechten oder auf der linken Seite liegend, abbildete. Boetius versuchte es in seinem Musikwerke, diese schwierige Notation von den Griechen zu den Lateinern zu verpflanzen, ohne sie jedoch in kirchlichen Gebrauch zu bringen. Eben so sehr weicht die erstere von einer andern alten Tonschrift ab, nach welcher die fünfzehn ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets dazu dienten, die Töne der fünfzehnsaitigen Zither zu bezeichnen. [2]) Man bediente sich ihrer da und dort beim Unterrichte und zur Einübung der Kirchengesänge. [3]) Deßgleichen sind Roman's Buchstaben in ihrer Bedeutung ganz verschieden von denjenigen, deren Gebrauch man einst unbegründeter Weise dem Papste Gregor dem Großen zuschrieb, einer Notation, aus den sieben ersten Buchstaben des Alphabets bestehend, die man auf dreifache Weise anwendete: für die tiefste Octave nämlich bediente man sich derselben in großer Schrift, für die zweite brauchte man kleine Buchstaben, und bei den vier ersten Tönen zur dritten stellte man die kleinen Buchstaben doppelt über einander, als: $\begin{matrix} a & b & c & d. \\ a & b & c & d. \end{matrix}$ Gleich der vorigen, so wurde auch diese nur selten und zum nämlichen Zwecke angewendet. [4]) Wie mit der Tonschrift des Benediktiners Hukbald, die nur aus den zwei Buchstaben F und I bestand, deren verschiedenartige Stellung und Form achtzehn verschiedene Töne der alten Tonleiter bezeichneten, so hatte die Roman'sche auch mit derjenigen des Herrmann Contractus nichts gemein, außer daß der letztere die Bedeutung des Roman'schen Buchstabens e (equaliter) beibehielt. Im Uebrigen bezeichneten Herrmanns aus dem griechischen und lateinischen Alphabete entlehnten Buchstaben die Intervalle von einem Tone zum andern; waren sie mit Punkten versehen, so stiegen sie aufwärts, ohne dieselben abwärts.

Aus diesem läßt sich nun der Unterschied zwischen der Roman'schen und den übrigen aus Buchstaben bestehenden Notationen ohne Schwierigkeit bestimmen; die Buchstaben der Roman'schen waren keine eigentlichen Tonzeichen, wodurch eine bestimmte Höhe oder Tiefe der Töne angegeben wurde, wogegen die Buchstaben der übrigen diese Eigenschaft besaßen; die erstern bezeichneten manche Eigenthümlichkeiten und Schönheiten des Vortrags, wogegen die letztern denselben ganz unberücksichtigt ließen; die erstern dienten zum Gebrauche während dem Gottesdienste selber, wogegen die letztern nur dazu gebraucht wurden, die Melodien in richtigem Tonverhältnisse einzuüben.

---

[1]) Die Bibliothek von Monte-Cassino besitzt eine Handschrift aus dem 11. Jahrhundert mit einer Neumentabelle, in welcher der Pes flexus „Volubilis" genannt wird. Die Tabelle hat M. de Coussemaker (Histoire de l'Harmonie) in Facsimile veröffentlicht.

[2]) Wie dien alten musicis finfzen bouhstabo, unde finfzen seiten gnuoge douhte, unde sie woltin daz tiu citara so manige seiten habeti.

(Notker Lab. de octo tonis.)

[3]) Ein Tonar der Bibliothek von Montpellier, worin die Kirchengesänge nach ihren Tonarten geordnet, ist nebst den Neumen zugleich mit diesen 15 Buchstaben bezeichnet. So enthält auch ein Directorium cantus von Engelberg theilweise diese Gattung von Tonschrift. Beide Handschriften waren offenbar für den Unterricht bestimmt.

[4]) Die Tabelle zur Angabe der Psalmodieschlüsse in der Münchener Handschrift 14, 936 und die Pfingstsequenz: Veni sancte spiritus, im St. Galler Cod. 380, tragen beide diese Notation.

Viertes Kapitel.

Bezeichnung einer bestimmten Tonhöhe durch Neumen oder Roman'sche Buchstaben. — Bezeichnung des Tonwerthes. — Das Tongeschlecht der Kirchengesänge zur Zeit Roman's. — Die Bezeichnung der Tonarten. — Bezeichnung der Psalmodie und ihrer Differenzen. — Gesang-Unterrichtswerke der sanktgallischen Schule.

So weitschichtig die Lehre von der Bedeutung der Neumen und der Roman'schen Buchstaben war, so konnte man doch mittelst ihrer alleinigen Hülfe nur selten die Höhe oder Tiefe einzelner Töne mit Sicherheit bestimmen. Bei den Tonzeichen, die aus mehreren Tönen bestanden, wie die Clinis, der Podatus und alle ihre Zusammensetzungen, vermochten die Sänger allerdings durch den bloßen Anblick zu erkennen, ob der zweite und dritte Ton derselben höher oder tiefer zu singen sei, als der unmittelbar vorhergehende; allein sobald diese Verbindung aufhörte und der Sänger auf ein neues Tonzeichen stieß, so schwebte er in Rücksicht der Tonhöhe in vollster Ungewißheit. Selbst da, wo die Roman'schen Buchstaben a, i, l oder f das Steigen und das Fallen der Stimme andeuteten, war damit noch keine bestimmte Tonhöhe angezeigt. Doch gab es einige Fälle, wo dem Sänger sowohl durch Tonzeichen, als durch Buchstaben ein ziemlich sicherer Anhaltspunkt zur Bestimmung der Tonhöhe gegeben ward. Es waren dieß folgende. Die Bivirga und Trivirga, die Bistropha und Tristropha bezeichneten stets jenen Ton der diatonischen Tonleiter, der unmittelbar ob den beiden Semitonien liegt; das heißt: wo diese neumatischen Tonzeichen vorkommen, da sangen die Alten entweder unser f oder c. In allen ältern getreuern Uebersetzungen der Kirchengesänge erscheinen obige Neumenzeichen durch einen dieser zwei Töne gegeben; eine Thatsache, die sich auf tausendfältige Beweise stützt. Man vergleiche hierüber die Beispiele: Nr. 7, 8 und 9, bei der Silbe le; ferner Nr. 11, 12 und 13, bei den Silben in die, endlich Nr. 20 und 21, wo der ganze Introitus zur zweiten Weihnachtsmesse (nach Codex Einsidl. 121 und Fragm. 2 Einsidl.) gegeben, und wo die gegebene Regel sechsmal angewendet wurde.[1])

Auch der Roman'sche Buchstabe e (equaliter) bezeichnete dem Sänger wenigstens eine relativ bestimmte Tonhöhe; die Anwendung desselben gab ihm gerade an solchen Stellen einen sichern Wink, wo ihn die neumatische Bezeichnung gänzlich im Ungewissen ließ.

Einen sichern Anhaltspunkt zur Angabe der Tonhöhe hatte endlich der Sänger bei solchen Tonstücken, deren Tonart entweder durch gewisse Buchstaben angezeigt war, oder aus der neumatischen Notation sich bestimmen ließ, denn in diesem Falle vermochte der Sänger wenigstens den letzten Ton des Stückes mit Gewißheit anzugeben. Im Beispiele Nr. 20 erkannte man aus der bloßen Notation des Psalmverses: Quare fremuerunt gentes, und aus der Aufeinanderfolge der Tonzeichen, daß der Introitus: Dominus dixit ad me sich im zweiten Kirchenton bewege, der am Ende keinen andern

---

[1]) Die neumatische Bezeichnung dieses Introitus stimmt zugleich mit der Lesart der ältesten sanktgallischen Antiphonarien vollkommen überein. Man vergleiche bei Nr. 21 die neuere Notation mit der ältern; da stößt der Freund des alten Chorals nicht nur auf keinen erheblichen Widerspruch mit der alten Bezeichnung, sondern findet auch, daß die neumatische Tonschrift und die Roman'schen Buchstaben in ihrer wahren Bedeutung wieder gegeben Er wird sich überzeugen, in diesem Tonstücke eine ächte und unverfälschte Melodie aus dem Gregorianischen Antiphonar des Sängers Roman gefunden zu haben.

Schlußton zuläßt, als denjenigen, den wir im modernen Notensystem d nennen. Diese Angabe war schon bei der alten Notation in allen Tonarten bei allen Introitus, Communionen, Antiphonen ꝛc. möglich. Soviel über die alte Bezeichnung einer bestimmten Tonhöhe. —

Zur Zeit des Sängers Roman und noch Jahrhunderte nach ihm wurden die Kirchengesänge noch nicht in Tönen von gleicher Dauer vorgetragen.[1]) In der Bestimmung des Tonwerthes richtete man sich (wenigstens in der Schule) nach der Lehre der musikalischen Metrik, welche mit der poetischen große Aehnlichkeit hatte. Wie nämlich ein Gedicht aus Versen, die Verse aus Versfüßen (pedes) und diese endlich aus einer oder mehreren Silben bestanden, ebenso theilte man auch einen Gesang in sogenannte Distinktionen (aus einer größern oder kleinern Neumengruppe bestehend), eine Distinktion in Neumen und diese endlich in einen oder mehrere Töne ab. Auf diese Weise entsprach einem metrischen Verse die musikalische Distinktion, einem metrischen Fuße das musikalische Neuma, und einer Silbe der Ton.[2]) Wie der poetische Fuß ein Spondäus, Dispondäus, ein Pyrrhichius, ein Daktylus, Anapästus, Jambus, Trochäus u. s. w. sein konnte, ebenso bewegte sich auch der musikalische Fuß in einem gleichentsprechenden metrischen Zeitmaße. Dem Spondäus entsprachen jene Tonzeichen, welche zwei lange Töne erforderten (z. B. zwei aufeinander folgende Virga); dem Dispondäus entsprach das Neuma von vier langen Tönen; dem Trochäus das Zeichen der Clinis[3]); dem Jambus der Podatus[4]); dem Daktylus der Climacus; dem Anapästus die Virga mit zwei vorgesetzten Punkten u. s. f. So schritten die alten Gesänge in den verschiedenartigsten Combinationen gewissermaßen auf metrischen Füßen einher, eine Eigenschaft, die sich mit der Einführung der viereckigen Noten beim Kirchengesang allmählig verlor, und die Lehre de Musica metrica gänzlich in Vergessenheit kam.[5])

So gewiß es übrigens aus den Aussprüchen der vorguidonischen Musikschriftsteller hervorgeht, daß sich die alte Proportionslehre in gewisser Beziehung nach den Gesetzen der Skansion richtete, so unterliegt es doch auch keinem Zweifel, daß jene Lehre nicht in ihrer vollen Strenge und ihrem ganzen Umfange beim Kirchengesang ihre Anwendung gefunden, und hierin dem Gefühle des Sängers manche

---

[1]) Die ältern Schriftsteller, die über die Musik oder den Vortrag der Kirchengesänge geschrieben, kommen darin überein, daß man die Gesänge mit Beobachtung des Rhythmus und Numerus und in Tönen von ungleicher Länge vorgetragen; daher denn auch so manche Abhandlungen über Rhythmik, Accente und Numerus. Schon Cassiodor sagt vom hl. Augustin: Scripsit et Pater Augustinus de Musica sex libros, in quibus humanam vocem *rhytmicos sonos* et harmoniam modulabilem habere monstravit. Die alten Vorschriften der sanktgallischen Väter (Instituta patrum bei Thomasius) fordern von den Sängern: Caveamus ne Neumas conjunctas nimia *morositate*, vel disjunctas inepta *velocitate* conjungamus. An der Hofschule Karls des Großen lernten die jungen Kirchensänger den Gesang nach den musikalischen Versfüßen, Rhythmus und Numerus:

„Instituit pueros Idythun modulamine sacro
Utque sonos dulces decantent voce canora
Queis *pedibus, numeris, rhythmo* stet musica, discunt."

Ueber den gleichen Gegenstand schrieben auch Aurel von Reome und Remigius Altis. im 9. Jahrhundert; besonders deutlich hat sich Hucbald ausgesprochen: Attendatur, ubi *productioribus*, *ubi brevioribus* morulis utendum sit. Quatenus uti quæ syllabæ breves, quæ sunt longæ attenditur, ita qui soni *producti* quique *correpti* esse debeant, ut ea quæ diu, ad ea quæ non diu, legitime concurrant, et veluti *metricis pedibus* cantilena plaudatur... Sic itaque est numerose canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed infra *scandendi legem vocem continere*. (Hucbald bei Gerbert.)

[2]) Dieß galt noch zur Zeit Guido's von Arezzo, welcher schreibt: Non parva similitudo est metris et cantibus; cum et neumæ loco sint pedum, et distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa jambico metro decurrat. (Guido bei Gerbert.)

[3]) Noch im 14. Jahrhundert lassen die musikalischen Schriftsteller Joh. de Muris und Octobi das Tonzeichen der Clinis als zwei Noten, die erste als Longa, die zweite als Brevis gelten.

[4]) Octobi bezeichnet auch den Podatus so, die erste Note als Brevis, die zweite als Longa.

[5]) Nachdem Aribo (lebte am Ende des 11. Jahrhunderts) erwähnt, wie man durch Roman'sche Buchstaben den schnellen oder langsamen Vortrag der Töne bezeichnete, fährt er fort: Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet *proportionabiliter* et *invenirent et canerent*, quæ consideratio *jam dudum obiit*, *imo sepulta est* (Gerbert, Script. II, pag. 227.) Dieser Gebrauch mochte aber wohl in Freising, wo Aribo lebte, veraltet sein, jedoch anderwärts nicht. So schreibt Berno von Reichenau: Non audiendi sunt, qui dicunt, sine ratione omnino consistere, quod in cantu aptæ numerositatis moram nunc velociorem, nunc vero facimus productiorem.

Freiheit gestattet gewesen sei. Zu dieser Annahme berechtigen uns nebst den Aussprüchen alter Schriftsteller noch die Roman'schen Buchstaben c, m und t, die, obgleich einen ganz verschiedenen Tonwerth bezeichnend, dennoch über dem nämlichen Tonzeichen (z. B. der Clinis) getroffen werden.[1]) Da nach dem Zeugnisse alter Gesanglehrer die Töne in Rücksicht ihres Werthes entweder kurze oder lange waren (wie in der Metrik die Silben), so kam, wie aus Berathung mündlicher und schriftlicher Tradition und den erklärenden Buchstaben Roman's hervorgeht, den einzelnen Tonzeichen folgender Werth zu[2]):

Die Punkte, einzeln oder mehrfach, galten kurze Töne.

Die Virga hatte den Werth eines langen Tones.

Die einfache Clinis bestand aus einem langen und einem kurzen;

Die oben mit einem t bezeichnete galt zwei lange Töne;

War sie oben mit einem kleinen Strich versehen, so hatte sie den gleichen Werth, ebenso wenn ihr ein Oriscus beigegeben war.[3])

Der Podatus in gewöhnlicher Bezeichnung galt einen kurzen und einen langen Ton; war dessen erster Ton nicht durch einen Halbkreis, sondern durch einen kleinen Querstrich ausgedrückt, so waren beide Töne lang.

Der Climacus bestand aus einem langen und zwei kurzen Tönen.[4]) Auf ähnliche Weise berechnete man die übrigen Zusammensetzungen aus Punkten.

Dem Scandicus kamen drei Töne zu, deren zwei erste kurz waren und der letzte lang.

In diesem Verhältnisse des Tonwerthes mochten ungefähr auch die übrigen Tonzeichen behandelt worden sein, bis dann im Laufe der Zeit das Liniensystem mit kleinen viereckigen Noten eingeführt wurde, wo (mit Ausnahme der alten Punkte, die als Breves in einer eigenen Form bezeichnet wurden) allen Tönen eine gleiche Dauer zukam.

Das Tongeschlecht, welchem alle Gregorianischen Kirchengesänge zur Zeit Roman's und so weit die Monumente und Dokumente dieses Faches hinaufreichen, angehörten, war kein anderes, als das diatonische, in dessen Tonleiter bekanntlich zwei ganze Töne mit einem halben abwechselten, und welchem auch einzig die acht alten Kirchentonarten, nämlich die vier authentischen und vier plagalischen, entsprechen. Es läßt sich allerdings nicht leugnen, daß unter den alten Gesängen, namentlich unter den ältesten Sequenzen (Jubelmelodieen), manche Beispiele gefunden werden, wo dem einen und nämlichen Tonstücke zwei verschiedene Tonarten zu Grunde liegen. (So unter den „Exempla" den Sequenzen Nr. 11, 15, 23, 27, 31, nebst mehrern andern.) Allein darum stehen die abweichenden Sätze nicht außer dem diatonischen Geschlechte, sie sind gewissermaßen als eine Transposition zu betrachten, und in der neu eintretenden Tonleiter wechseln ebenfalls zwei und drei ganze Töne mit einem halben ab. Ueberhaupt liefert die Uebereinstimmung sowohl der alten musikalischen Schriftsteller, als auch der ältesten über-

---

[1]) Proponat sibi musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus, quibus pedibus faciat versum; nisi quod *musicus non se tanta legis necessitate constringit*, quia in omnibus se hæc ars in vocum dispositione rationabili varietate misceri permittit.
(Guido Microl. Cap. 15.)

[2]) Ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili *brevium longorumque* sonorum copulatione componitur cantus.
(Berno in prologo ad tonarium.)

[3]) Es gibt Beispiele, wo der Oriscus in nachguidonischen Uebersetzungen nicht als eigene Note behandelt, sondern mit dem zweiten Tone der Clinis zu einer länger ausgehaltenen Note vereinigt erscheint.

[4]) Die zwei letzten Punkte des Climacus erscheinen in den ältern und bessern Uebersetzungen stets als zwei kurze Noten gegeben. Der traditionelle Vortrag uralter Kirchengesänge stimmt mit der gegebenen Regel auch vollkommen überein. Vergleiche man nur die tausendjährige Tonbezeichnung der wohlbekannten Intonation des Gloria in excelsis, die wir im Beispiele, Monumenta, Nr. 22, nach dem sanktgallischen Codex 338 folgen lassen, und wo die erste Silbe von Deo einen Climacus trägt. Die Uebung, die zwei letzten Töne der Silbe de schneller zu singen, findet man in allen Gegenden, und entspricht ganz der ältesten Bezeichnung und der unter Nr. 23 beigefügten Uebersetzung. — Mit Recht hält Baini diese Melodie für eine uralte, das Beispiel Nr. 22, aus dem 10. Jahrhundert, ist der Beweis davon.

setzbaren Tonschriften den unumstößlichen Beweis, daß das chromatische und enharmonische Tongeschlecht vom römischen Kirchengesang gänzlich ausgeschlossen war. [1])

Die Tonarten der Gesänge erkannte und bezeichnete die Sängerschule Roman's in St. Gallen auf eine eigenthümliche Weise. Es geschah dieß entweder vermittelst gewisser Buchstaben, die man den Tonstücken am Rande beifügte, oder vermittelst der einer gewissen Tonart eigenthümlichen Psalmmelodie. Die dem lateinischen und griechischen Alphabete entnommenen Buchstaben zur Andeutung der betreffenden Tonart waren folgende:

a	bezeichnete den	I.	Kirchenton,	früher	authentus protus	genannt.
e	"	"	II.	"	"	plagis proti	"
i	"	"	III.	"	"	authentus deuterus	"
o	"	"	IV.	"	"	plagis deutri	"
v	"	"	V.	"	"	authentus tritus	"
H	"	"	VI.	"	"	plagis triti	"
y	"	"	VII.	"	"	authentus tetrardus	"
ω	"	"	VIII.	"	"	plagis tetrardi	"

In frühester Zeit deutete man durch diese Buchstaben die betreffende Tonart nur bei den Antiphonen der Vesper und der kanonischen Stunden an; später aber verwendete man sie auch bei den Hymnen, Sequenzen und bei andern Tonstücken. Ob diese Bezeichnungsart schon von Gregor dem Großen gebraucht, oder erst von Roman und seiner Schule eingeführt wurde, darüber schweigt die Geschichte; jedenfalls ist sie von hohem Alter, und war schon im 10. und 11. Jahrhundert nicht bloß in St. Gallen, sondern auch in seiner ganzen Umgegend in Uebung. Die ältesten Vesper-Antiphonarien der dortigen Stiftsbibliothek, Nr. 389, 390, 391, tragen in ihren Antiphonen durchweg diese Bezeichnung. So besitzt das Kloster Rheinau drei alte Direktorien für den Kirchengesang, Nr. 59, 74 und 80; ferner das Antiphonarium Nr. 16, das Officium vom hl. Fintan in Nr. 103, wo die alten Tonweisen auf die nämliche Weise bezeichnet sind. [2]) Die Bibliothek von Einsiedeln hat ein Breviarium antiquissimum, Nr. 83; einen Fragm. Cod. 1 mit Hymnen, Sequenzen, Gloria etc., verschiedene Fragmente von Antiphonarien mit der gleichen Angabe der Tonarten. Endlich sind auch die Handschriften von Engelberg $I\,^4/_{23}$, $I\,^4/_5$, $I\,^5/_9$, $I\,^2/_{22}$ mit den nämlichen Buchstaben versehen.

Anders bezeichnete und erkannte man in der Sängerschule Roman's die Tonarten der Introitus und der Communionen zum Officium der Messe. Die neumatische Bezeichnung der Psalmmelodie, die jenem Psalmverse beigegeben, der auf den Introitus und vor Alters auch auf die Communion folgte, gab dem Sänger zugleich die Tonart des vorangegangenen Stückes an. Der Psalmvers hatte nämlich stets

---

[1]) Schon zur Zeit Karls des Großen spricht Albinus von den vier authentischen und vier plagalischen Tonarten, und bezeichnet ihre Namen als herkömmliche (nomina usitata). Aurelianus Reomensis schreibt, daß bis auf seine Zeit die gesammte Liturgie, sowohl der römischen, als der griechischen Kirche in ihren Antiphonen, Responsorien, Offertorien und Communionen sich in den acht alten Tonarten bewege. Hucbald bezeichnet in seinem für den Kirchengesang bestimmten Musikwerke die Distanz der Töne von einander nach keinem andern Tongeschlechte, als nach dem diatonischen, und sagt bestimmt, daß dieses für den Zweck seiner Schrift ausreiche. Seine vielfachen, leicht übersetzbaren Beispiele bieten keine Spur von einem chromatischen oder enharmonischen Geschlecht, alle sind im diatonischen geschrieben. Regino von Prüm theilt die Musik in eine natürliche und künstliche, und zählt den Kirchengesang zur ersten Gattung. Während die künstliche Musik halbe Töne zuläßt, gestattet die natürliche (außerhalb der Tonleiter) keine solchen. In naturali Musica omnes octo toni nullum recipiunt semitonium, nec diesin, nec apotomen etc. Noch deutlicher spricht sich Odbo von Cluny aus, welcher schreibt: das Tongeschlecht, das wir behandelten (nämlich das diatonische), erweist sich nach der Ansicht der erfahrensten Musiker und der heiligsten Männer durch seine richtigere, lieblichere und natürliche Gesangweise als ein vollkommenes; denn der hl. Gregor, dessen Vorschriften die Kirche in Allem auf's treueste beobachtet, hat sein Antiphonar in diesem Tongeschlechte aufgesetzt, der Kirche übergeben und durch eigenen Unterricht seine Schüler darin unterwiesen.

[2]) Das Antiphonarium Nr. 16 von Rheinau, dem 15. Jahrhundert angehörend, ist weitaus das neueste Werk, das die alte Bezeichnung der Tonarten beibehalten. Es ist in der Choralschrift mit vier rothen Linien geschrieben und durchweg mit den obgenannten Buchstaben bezeichnet, die um diese Zeit anderwärts schon längst außer Gebrauch gekommen waren.

den gleichen Kirchenton, wie die vorangehende Antiphon. Nun aber vermochte ein Sänger schon aus der durch Neumen angezeigten Melodie des Verses zugleich die Tonart zu bestimmen, die ihm und der entsprechenden Antiphon zukam, indem jede Tonart eine eigenthümliche Melodie und Bezeichnung hatte. War z. B. das erste Tonzeichen des Psalmverses ein Podatus, so hatte der Sänger ein sicheres Kennzeichen, daß er der sechsten Tonart angehöre, weil keine andere Psalmweise mit diesem Tonzeichen beginnt. Begann der Vers mit einer querliegenden Virga, welcher eine Clinis folgte, so war es ebenso bestimmt, daß die Melodie der achten Tonart angehöre, indem die Bezeichnung dieser Psalmodie sich von allen übrigen sieben unterscheidet. Auf solche Weise konnte aus den Tonzeichen des Verses die Tonart aller Introitus des Jahrescyclus angegeben werden. Das Nämliche fand bis in's zehnte Jahrhundert auch bei der Communion-Antiphon statt, indem seit dem christlichen Alterthum auch diesem Gesange ein Psalm, oder wenigstens ein Psalmvers beigefügt ward, der sich in der Psalmmelodie jener Tonart bewegte, welcher die Communion angehörte.[1]) So sind im sanktgallischen Codex, Nr. 381, nicht nur die Verse der Introitus, sondern auch jene der Communionen ganz eigens und mit der vollständigen Psalmmelodie bezeichnet. Auch dem einsiedlischen Codex 121 sind eben so vollständig die Communion-Verse vom Jahrescyclus mit Neumen und Roman'schen Buchstaben beigegeben. Es bedarf nur unbedeutender Uebung, um aus der Notation der Psalmmelodie dieser Verse die Tonart der Communion zu bestimmen.

Wie schon im Alterthum jeder Kirchentonart eine eigene Psalmmelodie zukam, so hatten auch die meisten dieser Psalmtöne verschiedenartige Schlußmelodieen oder Ausgänge, wie dieß in unserer Zeit noch der Fall ist, nur mit dem Unterschiede, daß die Zahl der Veränderungen früher weit größer war.[2]) Die Sängerschule von St. Gallen bezeichnete diese Psalmschlüsse folgenderweise.

Bei den Versen zu den Introitus und Communionen wurde die Schlußmelodie einfach durch Neumen ohne anderwärtige Bezeichnung angezeigt. Anders war dieß bei den Antiphonen der kanonischen Stunden, wo die melodischen Ausgänge durch eigens gewählte Buchstaben angezeigt wurden. Wie man nämlich die Tonart der Gesänge durch die Buchstaben a e i o v H y ω bezeichnete, so fügte man auch zur Bestimmung des Psalmschlusses einem der vorigen Buchstaben noch einen zweiten bei. War bei dem Tonstücke nur ein Buchstabe, z. B. a, e oder i u. s. w., angezeigt, so verstand man darunter den regulären Psalmschluß der betreffenden Tonart; fanden sich aber zwei Buchstaben vorgezeichnet, z. B. ab, eb, oc u. dergl., so war damit immer eine bestimmte Differenz angegeben. Nach den sanktgallischen Antiphonarien Nr. 389, 390 und 391 hatte die erste Tonart in den Psalmschlüssen neun Veränderungen (differentiæ), die bei den Antiphonen folgenderweise angegeben wurden: a, ab, ac, ad, ag, ah, ak, ap, aq.

---

[1]) Dieser Gebrauch besteht jetzt noch einzig beim Seelenamte, wo nach dem Communiongesange **Lux perpetua** der Vers **Requiem æternam** in der Psalmodie des achten Tones folgt.

[2]) Im 9. Jahrhundert kamen nicht nur den Antiphonen und Introitus, sondern auch den Offertorien, Communionen, Invitatorien und Responsorien solche melodische Veränderungen zu, so daß Aurel. Reomensis ihre Gesammtzahl auf 102 stellt. Wie sehr man an ihnen hielt und sie als eine Zierde des Kirchengesangs betrachtete, geht aus den Worten dieses Schriftstellers hervor, welcher schreibt: „Wer es wagen würde, diese Zahl der Differenzen nach eigenem Gutdünken zu vergrößern oder zu verkleinern (außer es möchte meinem Gedächtnisse selber etwas entschwunden sein), der möge wissen, daß er sich dadurch zu einem Widersacher sowohl der alten, als auch der gegenwärtigen Sänger machen würde. Diese acht Kirchentöne mit allen ihren Veränderungen leiten die ganze Anmuth der Musikkunst, sie schmücken gleich blüthentragenden Gesträuchen das Feld des gesammten Antiphonars und sind die höchste Zierde des musikalischen Unterrichts." In der That muß man nur bedauern, daß die Herausgeber der römischen Choralbücher im 16. und 17. Jahrhundert manche jener ehrwürdigen Psalmweisen nicht mehr aufnahmen. So sind in jenen Ausgaben, um nur einer einzigen Gattung zu erwähnen, bei den Versen zu den Introitus solche alte Melodieen übergangen und verändert worden, die von besonderer Schönheit waren und dem Gesange einen eigenthümlichen Reiz verliehen. Eine Thatsache, die das Urtheil eines römischen Zeitgenossen über jene Werke nicht als ganz ungerecht erscheinen läßt, wenn er schreibt: „Codices in consilium non adhibuisse non miror eos, qui nostra ætate Antiphonaria emendarunt Qui poterant enim, cum eos minime intelligerent? Sed operam non dedisse ut intelligerent, id vero potius mirandum. *(Doni, Dissertatio de Musica sacra.)*

Auch diese Bezeichnungsart war im Mittelalter in der ganzen Umgegend im Gebrauche. Nach der Engelberger Handschrift I $^{4}/_{23}$ hatte die zweite Tonart in der Melodie des Psalmschlusses zwei Veränderungen, nämlich e und eb; die dritte Tonart fünf, nämlich i, ib, ic, ig, ih.

Nach dem einsiedlischen Codex 83 hatte die Psalmodie der vierten Tonart in den Antiphonen sieben Veränderungen, nämlich: o, ob, oc, od, og, oh, ok; jene der fünften Tonart zwei, nämlich: v, vb; jene der sechsten eine einzige: H; jene der siebenten sechs, nämlich: y, yb, yc, yd, yg, yh; jene der achten fünf, nämlich: ω, ωb, ωc, ωd, ωg. Diese Bezeichnungsart der Schlußmelodieen zum Psalmgesang tragen alle vorgemeldten Handschriften, bei welchen die Tonweisen durch Buchstaben angegeben sind. Als Beispiel hierüber führen wir in den „Monumenta", Nr. 18, die Osterantiphon: Ecce terræ motus, nach der Handschrift 391 von St. Gallen, an; hier ist der siebente Kirchenton und die Psalmodie links am Rande durch die Buchstaben yc angezeigt. — In dem Beispiele Nr. 24, dem Antiphonarium Einsidl., Nr. 83, entnommen, findet die gleiche Bezeichnungsart der Tonart und des Psalmschlusses statt; der Buchstabe o, rechts am Rande, bestimmt dieser Antiphon die vierte alte Tonart und die erste Veränderung der Psalmodie, was auch in der Uebersetzung dieses Stückes bei Nr. 25, nach dem Cod. Eins., Nr. 22, S. 425, aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, vollkommen entspricht.

Uebrigens wurden in den Antiphonarien diese Schlußmelodieen nicht bei den Antiphonen durch neumatische Tonzeichen angedeutet; hiefür hatten die Kirchensänger der sanktgallischen Schule eine eigene Unterrichtstabelle, Diffinitiones octo tonorum genannt, wo alle acht Tonarten mit allen ihren Psalmschlüssen durch Neumen und Buchstaben zugleich verzeichnet waren. Jede Tonart beginnt da mit einer gewissen melodischen Formel, vor Alters Noeoeane und dergl. genannt, welche nur dazu diente, dem Ohre des Sängers die Verschiedenheit der alten Tonarten begreiflich zu machen. Dann folgt die Intonation der Psalmodie mit dem Text Gloria patri, Sicut erat, endlich das Seculorum amen mit der Angabe aller der Tonart zukommenden Differenzen. Solche Unterrichtstabellen wurden gewöhnlich andern Gesangbüchern beigegeben [1]; so enthält das sanktgallische Antiphonar Codex 391, das der Mönch Hartker aus ältern copirte, eine solche von zehn Seiten (1 — 8 und am Schlusse 216). Hier sind die Anfänge aller Antiphonen nach den Tonarten und Psalmschlüssen geordnet. — In späterer Zeit bediente man sich auch jener Abhandlung Berno's von Reichenau, über die Verschiedenheit der Tonarten, welche Gerbert nach einer sanktgallischen Handschrift herausgab. Sie ist nicht so ausgedehnt, wie die vorige; die verschiedenen Differenzen der Tonweisen sind übergangen, und von jeder ist nur die Hauptmodulation für die Antiphonen, einige Introitus, Communionen und Responsorien angegeben.

Ein anderes umfassenderes Lehrbuch für den Kirchengesang war das Direktorium Cantus, womit vor Alters wohl jedes Kloster versehen sein mochte, und wo nicht bloß alle liturgischen Eigenthümlichkeiten des Gottesdienstes, sondern auch die Ordnung und Aufeinanderfolge des ganzen Officiums und die Anfänge aller Gesänge mit Neumen aufgezeichnet wurden. Wohl mögen die jetzt noch in St. Gallen vorhandenen (Nr. 445 und 532 — 538) Nachbildungen von weit ältern sein, wie solche in Klöstern noch getroffen werden. [2]

---

[1]) Auch die Engelberger Handschrift Nr. I $^{4}/_{23}$ und die Rheinauer Nr. 59 enthalten solche Tabellen

[2]) Rheinau besitzt drei solcher Direktorien, Codex 59, 80 und 74; und Engelberg den Codex I $^{4}/_{23}$. Um dem Leser einen Begriff zu geben, wie in solchen Werken die Ordnung einzelner Festlichkeiten beschrieben war, lassen wir hier die in gewisser Beziehung dramatisch gehaltene Auferstehungsfeier nach dem Rheinauer Direktorium, Codex 59, S. 113, folgen, nur mit dem Unterschiede, daß im Original die vorkommenden Anfänge des Gesangs zugleich mit Neumen bezeichnet sind. Visitatur sepulchrum hoc ordine: Tres presbyteri sive diaconi albis cappis induti, capita humeralibus velata habentes, singulique singula cum incenso turibula in manibus tenentes pedetemtim procedunt ad sepulchrum domini cantantes submissa voce Ant.: *„Quis revolvet."* Qua finita subsistunt non longe ab illis duobus fratribus, qui induti dalmaticis velatis similiter capitibus, sedent infra sepulchrum, quique statim quasi vice angelorum illos tres, ad imitationem mulierum venientes ita compellant: Ant. *„Quem queritis."* Econtra isti: *„Jesum Nazarenum."* Item illi: *„Non est hic."* Tunc isti intrant sepulchrum et illis iterum canentibus Ant.: *„Venite et videte locum"*, thurificant locum, ubi crux posita erat, nam antequam ad nocturnos pulsaretur sublata est a custodibus ecclesiae,

Aehnlich der Definitionstabelle, jedoch von bedeutenderm Umfange, war der Tonarius ein für die Kirchensänger des Mittelalters ebenso unentbehrliches Unterrichtswerk. Er enthielt nicht bloß die Differenzen der Psalmodie sammt dem Verzeichnisse der Antiphonen, denen eine jede derselben zukommt, sondern auch eine weitläufige Angabe der Tonarten zu den verschiedenen Introitus, Gradualien, Alleluja, Offertorien, Communionen, Responsorien und Invitatorien, die im Officium des Kirchenjahres enthalten sind. [1])

Dieses waren nun die schriftlichen Hülfsmittel, derer sich die Sängerschule Roman's beim Unterrichte im Kirchengesange bediente. Vermöge derselben erkannte sie mit Bestimmtheit die Anzahl der Töne, die zu jedem Worte und jeder Silbe gehörten, sie vermochte aus der Beschaffenheit der Neumen das Steigen und Fallen der Stimme, und bei einzelnen Tonzeichen oder Buchstaben sogar die Tonhöhe anzugeben; sie erkannte ferner manche Verzierungen, die einzelnen Stellen zukommen, auch bestimmten sie bei vielen Gesängen die Tonarten und die Differenzen ihrer Psalmodie. So bedeutend und vortheilhaft die Winke waren, welche diese Tonschrift den Sängern gab, so konnte sie einzig doch unmöglich genügen, die Reinheit des Gesangs auf eine längere Dauer hin zu erhalten, weil sie niemals, auch selbst nicht beim kürzesten Gesangstücke, die Höhe und Tiefe der Töne genau und vollständig zu bestimmen vermochte. [2]) Zur Erhaltung der Reinheit bedurfte es noch nothwendig der mündlichen Tradition und der Gründung einer Schule, wie man solche im Mittelalter an den meisten bischöflichen Sitzen und in Klöstern trifft, wo unter Mitwirkung tüchtiger Gesanglehrer die Melodieen der Gesänge durch vieljährigen Unterricht und durch fortdauernde Uebung dem Gedächtnisse der Schüler eingeprägt und so auf die Nachkommen fortgepflanzt wurden. Daß übrigens die neumatische Tonschrift, besonders wenn sie mit den Roman'schen Buchstaben versehen, nicht nur bedeutende Dienste leistete und dem Gedächtnisse des Sängers in vielen zweifelhaften Fällen als Wegweiser diente, sondern auch noch heut zu Tage dazu tauge, die Aechtheit mancher alten Gesänge zu prüfen und darüber mit großer Gewißheit zu entscheiden, kann unmöglich geleugnet werden.

---

sicque tollentes linteum reportant illud inter se expansum, simul etiam gestantes turibula et cantantes mediocri voce Ant.: *„Dicant nunc judei“* regrediuntur alia via qua venerunt. et finita Antiphona ante introitum chori intrant tacentes et super gradum sanctuarii consistentes, versa facie in chorum, et elevato linteo præcelsa voce intonant Ant.: *„Surrexi.“* Qua ab ipsis percantata imponitur: Te deum laudamus, et statim omnia signa expulsantur.

[1]) So sind die bei Gerbert (Scriptores) abgedruckten Musikwerke von Aurelian Reomensis, von Hucbald, von Regino, von Oddo von Cluny, von Guido von Arezzo, von Berno von Reichenau größtentheils nichts anderes, als solche Tonare, oder Abhandlungen und Erklärungen darüber, und für den Unterricht im Kirchengesange bestimmt.

[2]) Darüber haben sich Schriftsteller selbst aus der Zeit, wo man sich noch der Neumen bediente, deutlich genug ausgesprochen; so Hucbald, Guido von Arezzo, Oddo von Cluny, Johann von Muris und andere. Der erste von ihnen schreibt: Hae notae (Neumae) *incerto* semper videntem ducunt *vestigio. (Hucbaldus.)* — So auch Johann von Muris: Cantus adhuc per haec signa minus perfecte cognoscitur, *nec per se quisquam eum potest addiscere*, sed oportet, *ut aliunde audiatur*, et longo usu discatur. *(Summa Musicae.)*

Fünftes Kapitel.

Wettſtreit zwiſchen St. Gallen und Metz; Roman und Petrus. — Tonwerke beider Sänger. — Roman's geſegnetes Andenken. — Der Kirchengeſang in St. Gallen von 800 bis 850. — Außerordentliche Feſte. — Der feierliche Empfang der Könige von Geſängen begleitet, in Orleans, in der Reichenau. — Ludwig der Deutſche in St. Gallen. — Der Empfang König Karls des Dicken. — Iſo und Marzell wirken als Lehrer.

Während die ſanktgalliſche Geſangſchule durch Roman's Unterricht einen hohen Grad von Berühmtheit erlangte, hatte auch der Sänger Petrus nach Anordnung Kaiſer Karls zu Metz den Geſangunterricht begonnen und Ruhmvolles darin geleiſtet. Der Ruf von ihrem ſegensreichen Wirken gelangte bald von der einen dieſer Geſanganſtalten zur andern, was zur Folge hatte, daß zwiſchen ihren Lehrern ein rühmlicher Wettſtreit entſtand, in welchem jeder den andern zu übertreffen ſtrebte. Dieß förderte an beiden Orten die Pflege der Kunſt und der Wiſſenſchaft in hohem Grade, und gründete zwiſchen ihnen einen wiſſenſchaftlichen Verkehr, welcher zur Zeit Notker Balbulus noch fortbeſtand. Beide Lehrer verſuchten ſich nämlich in der Compoſition von Tonſtücken, die man vor Alters Jubilus nannte. Dieſe beſtanden in einem ausgedehnten, der letzten Silbe des Alleluja zum Graduale angehängten Melisma, welches damals noch ohne andere Textworte vorgetragen wurde und hie und da auch unter der Benennung „Sequenz" vorkommt. Von den Melodieen, welche Petrus in Metz komponirt hatte, ſind noch zwei bekannt; man nannte ſie nach der Kirche, an welcher er wirkte, „Mettenſer", und zwar die kürzere: „Metensis minor", und die längere: „Metensis major." Auch Roman gab den zwei Jubelgeſängen, die er für St. Gallen ſetzte, eigene Namen, nämlich: „Romana" und „Amœna." [1])

Die Tonſchöpfungen dieſer zwei merkwürdigen römiſchen Sänger kamen nicht ſogleich in Vergeſſenheit, vielmehr verwendete man ſie lange Jahrhunderte hindurch zum kirchlichen Gebrauche. Sie wurden ſpäter nicht nur von Notker Balbulus mit jenen Textworten verſehen, die man jetzt noch in alten Handſchriften dieſer Gattung antrifft, ſondern auch in die neuere Notation übertragen und theilweiſe bis zum Ende des 16. Jahrhunderts gebraucht. Zur Melodie Metensis minor ſetzte Notker ſpäter die Worte der Sequenz: Sancti belli celebremus, auf den hl. Mauriz; Laude dignum, auf den hl. Othmar; und ſpäter ein Unbekannter: Pangat hymnum Augiensis, auf den hl. Januarius. [2]) Wir bieten dieſes

---

[1]) Dein uterque, fama volante, studium alter alterius cum audisset, emulabantur pro laude et gloria, naturali gentis suae more, ut alterum transcenderet. Memoriaque est dignum quantum hac emulatione locus uterque profecerit, et non solum in cantu, sed et in coeteris doctrinis excreverit. Fecerat quidem Petrus ibi *jubilos* ad sequentias, quas *Metenses* vocat, Romanus vero *romane* nobis e contra et *amoenae* de suo jubilos modulaverat; quos quidem post Notker, quibus videmus verbis ligabat. *(Ekkehardi Casus S. Galli.)* In dieſer Stelle hat Ekkehard beſtimmterweiſe die Melodieen, die Petrus und Roman zukommen, angegeben, und die Ausdrücke Metenses, Romane, Amoenae, die wirklich in den älteſten Codices der Notkeriſchen Sequenzen als Titel zur Angabe der Melodie beigefügt ſind, geſtatten keiner andern Interpretation Raum.

[2]) Die erſte und zweite dieſer Sequenzen haben alle vollſtändigern Notkeriſchen Sammlungen des 10. und 11. Jahrhunderts von St. Gallen und Einſiedeln, und zwar mit Angabe des Titels: Metensis minor; in neuer Notation hat ſie die ſanktgalliſche Handſchrift Nr. 546, nach welcher ſie in den Exempla gegeben. Dieſe Handſchrift iſt eine aus weit ältern Handſchriften veranſtaltete Sammlung, welche Pater Joachim Brander von St. Gallen auf den Wunſch ſeines Abtes Franz von Gaisberg unternahm und im Jahre 1507 vollendete. Die gegebene Melodie ſtimmt in auffallender Weiſe mit der Schreibart der älteſten Sequentiarien in Neumen überein.

ehrwürdige Tonstück mit Notkers Text auf den hl. Othmar bei den Exempla, Nr. 1, als ein seltenes Andenken an den römischen Gesanglehrer Petrus von Metz. Seine Melodie Metensis major trifft man in der Notkerischen Sequenz: Nos Gordiani, auf die hl. Märtyrer Gordian und Epimachus; ferner in der Sequenz: Solemnitatem fratres charissimi, auf das Fest des hl. Leodegar. [1])

Auch der Jubelmelodie des Sängers Roman, welche den Titel „Romana" führt, eignete Notker vier verschiedene Sequenzen an, nämlich: a) Joannes Jesu Christo, auf den hl. Evangelisten Johannes; b) Laurenti David, auf den hl. Laurenz; c) Exultet omnis ætas, auf Maria Lichtmeß und d) Laudantes triumphum Christi, für die Vesper des Osterfestes. [2]) Der Nämliche unterlegte ferner der Roman'schen Melodie, „Amœna" betitelt, drei verschiedene Texte von Sequenzen: a) Carmen suo dilecto, auf den ersten Samstag nach dem Osterfeste; b) Blandis vocibus, auf das Fest der unschuldigen Kinder, und c) Gaude semper serena, auf die hl. Margaretha. [3])

Die Vergangenheit hat auch diese zwei merkwürdigen Tonstücke Roman's dem Freunde des alten Kirchengesangs in neuerer Tonschrift aufbewahrt. Der Leser findet sie unter den Exempla, Nr. 2 und 3, das erstere nach der Handschrift von St. Gallen 546, letzteres nach der Fragmenthandschrift von Einsiedeln, Fr. I, in modernen Noten und in möglichst getreuer Uebersetzung wieder gegeben. [4]) Die Tonlage, sowie die Erhöhungs- oder Vertiefungszeichen der Originalien sind hier (wie in allen folgenden Beispielen, außer in Nr. 46 und 53, wo die Melodie um einen Ton höher gesetzt ist), vollständig beibehalten. Immerhin bleiben diese Gesänge eine schätzenswerthe Erinnerung an den sanktgallischen Gesanglehrer zur Zeit Karls des Großen.

Wenn auch die Geschichte von den übrigen Lebensverhältnissen dieses Mannes keine weitere Nachrichten aufbewahrt hat, ja nicht einmal das Jahr seines Hinscheidens anzugeben vermag, so erwähnt sie doch, wie das Andenken an ihn noch lange an jener Anstalt fortblühte, für die er einst gewirkt hatte. Nach Jahrhunderten noch priesen ihn die Nachfolger seiner Schüler als das Werkzeug, durch welches der Glanz und der Ruhm des römischen Stuhls rücksichtlich der hl. Tonkunst nach dem Kloster St. Gallen verpflanzt wurde. [5]) Während sein Leib schon längst im Grabe ruhte, ward seine authentische Abschrift des römischen Antiphonars noch lange und zwar mindestens bis in's 11. Jahrhundert hinein als ein kostbares Kleinod neben dem Altare der hl. Apostel aufbewahrt [6]), wo es nicht blos für das Kloster St. Gallen, sondern auch für die weite Umgegend als Norm und Richtschnur im Kirchengesange diente, und durch vielfache Abschriften verbreitet ward. Seine erklärenden Buchstaben fanden auch fernerhin noch ihre Anwendung in den verschiedenen Copieen seines Antiphonars, wie in den

---

[1]) Beide unter gleicher Neumenbezeichnung in der Handschrift von Einsiedeln 121, aus dem 10. Jahrhundert, welche Gerbert in seinem Werke de Cantu anführt.

[2]) Die Sequenz a und b findet man in den meisten alten Sammlungen mit Neumen; in neuer Notation trifft man die Melodie in der St. Galler Handschrift Nr. 546. Die Sequenz c: Exultet omnis ætas, steht in der Handschrift von Einsiedeln, Nr. 121, und d: Laudantes triumphum Christi, in der Handschrift Nr. 380 von St Gallen, — alle mit Neumen versehen, welche überall am Rande neben den Text gestellt, und mit diesem Linie auf Linie gleichmäßig fortschreiten

[3]) Die Sequenz a kommt in manchen vollständigern Sammlungen vor, so in der einsiedlischen, Nr. 121; die Handschrift Fragm. 1 von daselbst enthält sie auch mit Neumen und Linien; die Sequenzen b und c stehen in Handschriften von St. Gallen mit Neumen.

[4]) Die letztere von den beiden Handschriften, dem Ende des 11. oder spätestens dem 12. Jahrhundert angehörend, ist mit Neumen geschrieben; da aber diese mit einer rothen Fa-Linie und mit drei andern, welche man mit eisernem Stift in's Pergament eingedrückt hat, versehen sind, so hat die Uebersetzung der Melodie keine besondere Schwierigkeit. Ein großer Theil der Kirchengesänge, die in dieser Handschrift enthalten sind, besteht aus Sequenzen, meistens Notkerische, und darunter eine bedeutende Anzahl solcher, zu denen der fleißige Schreiber des sanktgallischen Codex 546 die seltenen Melodieen nicht einmal mehr zu finden vermochte Ein Umstand, der dieses Werk besonders interessant macht.

[5]) Romanus romanae sedis honorem sancti Galli coenobio inferre curavit. *(Ekkehard. in casibus S. Galli.)*

[6]) Zur Zeit Ekkehard des IV. (980 — 1036) ward das Antiphonar noch an der bezeichneten Stätte aufbewahrt, wie folgende Stelle bezeugt: Erat Romae instrumentum quoddam et theca ad antiphonarii authentici publicam omnibus adventantibus inspectionem repositorium, quod a cantu nominabant cantarium Tale quidem ipse apud nos adinstar illius circa aram apostolorum cum authentico locari fecit, quem ipse attulit exemplato antiphonario; in quo *usque hodie*, in cantu si quid dissentitur, quasi in speculo error ejusmodi universus corrigitur. *(Ekkehardi Casus S. Galli.)*

neuen Tonwerken späterer sanktgallischer Tonsetzer. Auch der ächt römische Kirchengesang, den er lehrte, wurde nicht mit ihm zu Grabe getragen, sondern erfreute sich daselbst Jahrhunderte hindurch einer Pflege, wie die Geschichte aus jener Zeit wohl kaum eine ähnliche aufzuweisen vermag. Besonders war es aber der europäische Ruf der sanktgallischen Sängerschule, welcher glanzvoll auf Roman, ihren vorzüglichsten Gründer, zurückstrahlte und seinen Namen noch lange dem Andenken der Nachwelt aufbewahrte. Diese seine Anstalt brachte im Laufe der Zeit Männer hervor, deren Gelehrsamkeit weithin leuchtete, und welche, wie Ekkehard V. schreibt, durch ihre Hymnen und Sequenzen, Tropen und Litaneien, durch ihre Gesänge und Melodieen, wie auch durch ihre kirchlichen Doktrinen, die Kirche Gottes nicht bloß in Allemannien, sondern in allen Gegenden von einem Meere zum andern mit Glanz und Freude erfüllten.[1])

Durch den Unterricht des römischen Sängers war der Chorgesang der Mönche, welchen schon der hl. Othmar († 714) nach der Regel des hl. Benedikt geordnet hatte, während der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts zu erfreulicher Blüthe gelangt. Noch zur Zeit der Regierung Karls des Großen (803) hatte das Concilium von Aachen allen Stiften die Einführung des römischen Gesangs anbefohlen, und ein späterer Capitularbeschluß verpflichtete alle Mönche, diesen Gesang vollständig und ordnungsgemäß beim Officium sowohl zur Tag- als zur Nachtzeit vorzutragen.[2]) Nach andern Capitelsverordnungen während der Regierung Ludwig des Frommen (um 820) waren die Mönche von St. Gallen dem Geheiße des Kaisers zufolge ohne Ausnahme gehalten, den Gottesdienst nach geordneter Disziplin und mit geziemender Ehrfurcht zu feiern[3]), und täglich sowie der Feier der hl. Messe, so auch allen übrigen kanonischen Stunden beizuwohnen.[4]) Da ertönten nun tagtäglich in mannigfacher und genau geordneter Abwechslung die ehrwürdigen Weisen der alten Psalmodie; da eröffnete in mitternächtlicher Stunde der Feierklang des Invitatoriums: Venite exultemus domino, den Dienst der Nachtvigilien; da wechselten die ausgedehnten, fast traurenden Melodieen der Responsorien mit dem einförmigen Vortrage der Lektionen; da wiederhallten in den Räumen des Tempels an Sonn- und Festtagen als Schluß des nächtlichen Gottesdienstes die erhebenden Klänge des ambrosianischen Lobgesangs; da begannen mit der aufsteigenden Morgenröthe die Gesänge des Morgenlobes (matutina laus), aus Psalmen und Antiphonen, Hymnen und Gebeten bestehend, ihnen folgten in abgemessener Unterbrechung die übrigen kanonischen Tagzeiten; da ward das Volk täglich durch den Introitusgesang zur Theilnahme an den hl. Mysterien eingeladen; da hörte es in lautloser Stille die um Erbarmung rufenden Töne des Kyrie, erfreute sich an den Festtagen am Gesange einst von den Engeln angestimmt; da vernahm es beim Graduale die Melodieen der Sequenzen, die in hochjubelnden Wechselchören die damaligen Festtage verherrlichten, und darauf die einfachen rezitativähnlichen Klänge des Symbolums; da fühlte es sich beim Sanktus hingerissen, in's Lob des Dreimalheiligen einzustimmen und die Erbarmung jenes göttlichen Lammes anzuflehen, das die Sünden der Welt hinwegnimmt. Das waren die Gesänge, welche um die Mitte des 9. Jahrhunderts in der Klosterkirche St. Gallens an festlichen oder Ferialtagen in genau bestimmter Aufeinanderfolge ertönten. Wie sehr um diese Zeit die Väter jenes Klosters auf Schönheit und wahre Erbauung beim Psalmgesange hielten, geht aus ihren alten Satzungen hervor, wo die deutliche Aussprache der Worte, Gleichförmigkeit im Vortrage anempfohlen und jedes Uebereilen oder Schleppen scharf gerügt ward.[5])

---

[1]) Quorum doctrina fulget et laetatur Ecclesia dei, non solum per Alamanniam, verum etiam a mari usque ad mare, et universo mundo usque ad terminos orbis: in hymnis et sequentiis, in tropis et letaniis, in diversis cantibus et melodiis pluribusque Ecclesiasticis disciplinis. *(Ekkeh. V. Praefatio in vita b. Notkeri.)*

[2]) Ut cantum Romanum pleniter et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragant.

[3]) Ut cum disciplina regulari et reverentia magna divina agantur officia. *(Capitula Monachorum San-Gallensium, edita circa annum 817. Hergott., vetus disciplina monastica. Parisiis 1726.)*

[4]) Ut omnes ad Missas veniant et persistant, sicut et in cæteris divinis officiis facere debent. *(Ibidem.)*

[5]) Omni tempore aestate vel hyeme, nocte ac die, solemni sive privato, psalmodia semper pari voce, aequa

Man unterschied im Vortrage der Gesänge drei Arten, eine feierliche für die höchsten Feste, eine mittlere für die Sonntage und Feste der Heiligen, und eine gewöhnliche für die Ferialtage. Die erste bewegte sich am langsamsten, affektvollsten und freudigsten; die beiden letztern dagegen waren von gemäßigterer Tonhöhe, etwas schneller, und daher für das alltägliche und die geringern Feste bestimmt. In der Psalmodie hielt man jedoch an gemeinen, wie an festlichen Tagen mit Strenge auf richtige Beachtung des Ruhepunktes zwischen jedem Psalmverse.[1]) Bei allen Tonschlüssen, namentlich am Ende der Psalmweisen wurde auf den Accent der Silben keine Rücksicht genommen, man paßte vielmehr eine bestimmte Zahl von Silben, gleichviel ob sie kurz oder lang, der Melodie der Tonweise an, indem man an dem Grundsatze festhielt, die Musik unterwerfe sich nicht den Regeln der Grammatik.[2]) Den verschiedenen Gesängen kamen auch verschiedenartige Charaktere zu. Während das gesammte Officium für die Verstorbenen in tiefen und dumpfen Trauertönen vorzutragen war, erklangen das Te Deum, Gloria und Credo als Freudengesänge, bei denen man zugleich auf deutliche Aussprache der Worte die größte Rücksicht nahm und sie deßwegen nur in mittlerer Tonhöhe intonirte. Den Hymnen, Alleluja, Kyrie, Sanctus und Agnus gab man den Charakter des Lieblichen und Anmuthsvollen; ebenso sollte auch der Vortrag der Melodieen zu den Sequenzen zart und angenehm sein, und ihre Tonfiguren richtig hervortreten. Die Responsorien, Antiphonen, Gradualien, Traktus und Alleluja, wie auch die Sanctus und Agnus, zählte man zum schwerfälligen Gesange (Cantus gravis), wahrscheinlich so genannt jener oft weit ausgedehnten melodischen Sätze wegen, die als Verzierung über den einzelnen Silben dieser Gesänge vorkamen. Zu Verhütung allzugroßer Schwerfälligkeit trug man sie etwas tiefer und in schnellerer Bewegung vor.[3])

Die Antiphonen, Responsorien, Psalmen, Hymnen und dergl. wurden von einem einzigen Sänger intonirt, welcher die ersten Töne dieser Gesänge etwas langsam vorzutragen hatte, worauf dann der Gesammtchor an jener Stelle einfiel, wo der Vorsänger aufgehört hatte.

Alles, was immer irgend welche Störung im Gesange veranlassen konnte, war auf das strengste verboten.[4]) Stimmen, welche die Zottenreißer, Jodler, Alpenbewohner, den Gesang der Weiber, oder gar das Geschrei der Thiere nachahmten, wurden als Gottes und seiner Heiligen unwürdig aus dem Gotteshause auf immer verbannt. Selbst jene, welche die Gesänge mit ungebührlicher Schnelligkeit übereilten, oder dann mit unerträglicher Schwerfälligkeit die Silben aus ihrem Munde, wie einen Mühlstein auf eine Anhöhe hinauf, wälzten, wurden als unfähig gehalten, die Schönheit des religiösen Gesanges zu beurtheilen.[5])

„Diese Regeln," so fährt die Unterweisung fort, „haben wir aus den Lehren der heiligen Väter gesammelt, von denen einige diese Gesangweise von den Engeln erlernt, andere auf dem Wege frommer Beschaulichkeit durch die Wirkung des göttlichen Geistes empfangen haben. Halten wir mit unermüdetem Eifer an dieser Norm fest, dann werden auch wir im Geiste der Andacht Gott lobsingen aus der Tiefe des Herzens in Psalmen, in Hymnen und geistlichen Gesängen."

---

lance, non nimis velociter, sed rotunda, virili, viva, et succincta voce psallatur.... Initium, Medium, et finem simul incipiamus, et pariter dimittamus. (Instituta patrum de modo psallendi.)

[1]) Punctum aequaliter teneant omnes. (Ibidem.)

[2]) Omnis Tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam Toni facienda, sicut dicit Priscianus: Musica non subjacet regulis Donati. (Ibidem.)

[3]) Quidquid agitur pro Defunctis, totum flebili et remissiori debet fieri voce. In hymnis *Te Deum laudamus, Gloria in excelsis*, et *Credo in unum*, sic punctus et pausa fiant, ut intellectus discernatur, et mediocri voce decantentur. — *Jubilus* dulci modulamine bene discretis neumis deponatur. — Responsoria vero et Antiphonas, Gradualia, Tractus, Alleluja, Offertoria et Communiones, omnemque gravem cantum, remissiori ac velociori processu persolvamus. (Ibidem.)

[4]) Quicunque in Choro discordiam et errorem subministrat et nutrit, sive Prælatus sit an subditus, sciat se graviter delinquere in Deum et Angelos et homines, seu vera an vana modulatione hoc faciat. (Ibidem.)

[5]) Sustollunt cæteros, cum aut levitate nimia praecipitant cantum, aut gravitate inepta syllabas fantur, quasi qui trahat molarem lapidem ad montem sursum. (Ibidem.)

Nebſt dieſem gewöhnlichen, nach der Ordnung der Kirchenzeiten oder Wochentage in gleicher Form ſich wiederholenden Kirchengeſange, boten nicht ſelten ganz außerordentliche Feierlichkeiten Anlaß ſowie zu beſondern Geſangvorträgen, ſo auch zu eigenen neuen Tonſchöpfungen. Als im Jahre 864 unter dem Abte Grimoald, Biſchof Salomon I. von Konſtanz die Reliquien des hl. Othmar feierlich erhob, wurde auf ſein Geheiß die Litanei angeſtimmt [1]), worauf dann bei Uebertragung derſelben in die Kirche der Geſammtchor der Mönche Lobgeſänge in den lieblichſten Weiſen vortrug. [2]) Drei Jahre ſpäter (867) wurde die neuerbaute Othmarskirche eingeweiht, und der Leib des Heiligen von den Prieſtern in feierlicher Prozeſſion und in Gegenwart einer unzähligen Volksmenge dahin übertragen. Die Mönche begleiteten den Zug unter Abſingung der herrlichſten Lieder und Lobgeſänge, die nur das Frohlocken der Menge und Thränen innigſter Rührung zu unterbrechen vermochten. [3]) Als zwei Tage darauf der Abt von der Reichenau und die Mönche von Kempten, die zu dieſer Feier gekommen waren, wieder verreisten, wurden auch ſie unter dem Geſange von Abſchiedsliedern bis außer das Kloſter begleitet. [4])

Ein eigenthümliches Feſt für ein Hochſtift oder ein Kloſter war von jeher der Beſuch eines Monarchen, oder eines Gliedes aus ſeiner Familie. Da wurde von Seite des Klerus Allem aufgeboten, damit der Empfang dem hohen Range des Eintretenden entſpreche. Die Sitte, die Könige in feierlicher Prozeſſion und unter Abſingung von eigens ausgewählten religiöſen Geſängen zu empfangen, war in jener Zeit eine weit verbreitete. In italieniſchen Klöſtern beſtanden beſondere Verordnungen, in welcher Weiſe dieſer Empfang ſtattfinden ſollte. Wie nämlich die Nachricht von der Ankunft des Königs im Kloſter anlangte, verſammelten ſich die Mönche auf ein Zeichen des Abtes in der Kirche, kleideten ſich da je nach ihrem kirchlichen Range mit dem Klerikalornate und die Sakriſtane ordneten die Prozeſſion unter feſtlichem Klange der Glocken. Voraus zogen zwei Kreuzträger und derjenige in ihrer Mitte, der das Weihwaſſer trug; ihnen folgte ein drittes Kreuz von zwei Rauchfaßträgern begleitet, dann nach einander drei Kleriker, von denen jeder ein Evangelienbuch trug und zugleich von zwei Leuchterträgern begleitet wurde. An dieſe ſchloſſen ſich ferner, je zwei und zwei, die Conversbrüder an, denen dann die Knaben des Kloſters mit ihren Lehrern folgten. Auf dieſe ſchritt der Abt einher, welchem ſich paarweiſe der Chor der übrigen Mönche anreihte. Alle zogen ſchweigend einher, bis ſie zur beſtimmten Stelle kamen, wo der König ihrer harrte. Hier bot ihm der Abt das Weihwaſſer dar, dann reichte er ihm das Evangelienbuch zum Kuſſe und inzenſirte ihn. Unter dem Geläute aller Glocken ertönte der Geſang: „Siehʼ ich ſende meinen Engel", und die Prozeſſion bewegte ſich in die Kirche zurück. Die Wahl der übrigen Geſänge war dem Abte überlaſſen, nur mußten ſie für dieſe Feier geeignet ſein. Auf die gleiche Weiſe wurde auch die Königin empfangen. [5])

In Frankreich und in Deutſchland fand die Einbegleitung der Könige unter ganz ähnlichen liturgiſchen Vorſchriften ſtatt. [6]) Nicht ſelten wurden die Geſänge, welche dabei in Anwendung kamen, eigens gedichtet und in Melodie geſetzt. Als Kaiſer Ludwig der Fromme mit der Kaiſerin und ihrem älteſten Sohne Lothar das Hochſtift Orleans beſuchte, ſo ward er dort mit einem feierlichen, vom Biſchofe Jonas verfaßten Liede empfangen. [7]) Im Jahre 829 kam Karl der Kahle noch als jugendlicher Fürſt in's benachbarte, mit St. Gallen damals befreundete Kloſter Reichenau, wo ihm der Sängerchor

---

[1]) Monachos letaniam decantare hortatur. *(Iso, de Miraculis S. Othmari.)*

[2]) Omnis monachorum congregatio dulci modulamine in dei laudibus prorumpens beati viri corpus laetabunda prosequitur. *(Ibidem.)*

[3]) Omnes nos laudes ac melodias canendo, comitante numerosa populorum multitudine corpus chari Patris prosequimur nec ipsas dei laudes absque lacrimis proferre potuimus. *(Ibid.)*

[4]) Cum laudibus et cantilenis extra monasterium prosequentes. *(Ibid.)*

[5]) Vetus disciplina monastica apud Hergott. pag. 109: Ad regem deducendum.

[6]) Vergleiche im vorgenannten Werk die Gebräuche der Clunyazenſer (pag 217 de processionibus ad recipiendas personas).

[7]) Es beginnt: En adest Caesar pius et benignus. *(Apud Canisium Lect. antiq. Tom. IV.)*

ebenfalls mit einem herzlichen, mit Inſtrumenten begleiteten Geſange huldigte.[1]) Neun Jahre ſpäter erſchien an der gleichen Stätte der ältere Bruder des vorigen, Kaiſer Lothar, den die Mönche der Reichenau mit folgenden Jubelklängen begrüßten[2]):

Innovatur nostra lætos
Terra flores proferens.
Ver novum præsentat æstas,
Dum datur te cernere.
Imperator magne vivas
Semper et feliciter.

Sieh', es prangt die Erde wieder
Reich mit Blumen ausgeſchmückt;
Gleich dem Lenz erblüht der Sommer,
Seit das Auge Dich erblickt.
Großer Kaiſer, lebe lange,
Lebe froh und hochbeglückt!

Gaudeat totum tuorum
Agmen hic fidelium;
Omnis ætas, omnis ordo
Corde dicens intimo:
Imperator magne vivas
Semper et feliciter.

All' die Schaar der Treuergeb'nen
Freu' ſich hier nach Herzensluſt;
Jeder Stand und jedes Alter
Sprech' aus tiefbewegter Bruſt:
Großer Kaiſer, lebe lange,
Lebe froh und hochbeglückt!

Extet adventus beatæ
Nunc tuæ præsentiæ
Gaudia plenus sereno
Et favore simplici.
Imperator magne etc.

Das Erſcheinen Deiner hohen
Wonnereichen Gegenwart
Sei mit Jubel, mit Entzücken
Und Ergebenheit gepaart.
Großer Kaiſer ꝛc.

Juste, felix et benigne,
Mitis et piissime,
Pande mentis hic nitorem
Nostra complens gaudia.
Imperator magne etc.

Laß, gerechter, milder Herrſcher,
Zartbeſorgt um unſer Wohl,
Laß des Herzens Glanz uns ſchimmern,
Füll das Maß der Freude voll.
Großer Kaiſer ꝛc.

Quod minus digne valemus
Servitute debita
Hoc tui donet favoris
Læta nobis gratia.
Imperator magne etc.

Was nicht würdig wir verdienen
Durch die Leiſtung unſ'rer Schuld,
Das verleihe uns die Gnade
Deiner milden Vaterhuld.
Großer Kaiſer ꝛc.

Sancta, Lothari, Maria
Virgo te cum fratribus

Lothar, Dir und Deinen Brüdern
Auch dem großen Vater Dein

---

[1]) Daraus nur folgende Strophen:

Ecce votis apta vestris
Venit hora psallite
Gaudium cordis patescat
Claritate carminum.
Salve regum sancta proles,
Chare Christo Carole.

Ferte nabla tibiasque,
Organum cum cymbalis;
Flatu quidquid, ore, pulsu,
Arte constat Musica.
Salve regum sancta proles,
Chare Christo Carole.

Gloriam dignam triformi
Pangimus potentiae,
Quae te sanum vexit istue
Francorum per regmina.
Salve regum sancta proles,
Chare Christo Carole.

[2]) Beide Geſänge werden Walafried Strabo zugeſchrieben.

Et simul cum patre magno	Soll Maria eine Stütze,
Servet, armet, protegat.	Eine Wehr und Veste sein.
Imperator magne etc.	Großer Kaiser ꝛc.
Et Valens junctus beatis	Valens unter Himmelsschaaren
Hoc precetur omnibus	Wolle dieses uns erfleh'n;
Vestra pax in pace cunctos	Euer Friede gründe aller
Firmet apta subditos.	Eu'rer Völker Wohlergeh'n.
Imperator magne etc.	Großer Kaiser ꝛc.
Intus, extra, longe, juxta	Innen, außen, fern und nahe
Fulgeat concordia;	Blühe Eintracht, Friede, Recht;
Britto cedat atque Bulgar,	Ferne weiche Britt' und Bulgar
Omnis ardor hostium.	Und des Feindes Mordgefecht.
Imperator magne etc.	Großer Kaiser ꝛc.
Vita, virtus, et potestas,	Leben, Macht und Sieg und Stärke,
Robur et victoria,	Kraft erblüh' um Deinen Thron;
Fama felix te sequatur	Ruhm und Glück soll Dich geleiten,
Atque vitæ præmia.	Und des Lebens reichster Lohn.
Imperator magne etc.	Großer Kaiser ꝛc.
Summa summæ Trinitati	Gott dem Höchsten, dem Dreieinen
Sit per ævum gloria,	Schalle Ruhm und Herrlichkeit,
Quæ gubernet et coronet	Der Dich leite und Dich kröne
Te per omne sæculum.	Einst in alle Ewigkeit.
Imperator magne etc.	Großer Kaiser ꝛc.

An ähnlichen Besuchen von Personen höchsten Ranges erfreute man sich auch im Kloster des hl. Gallus. Es war zwischen den Jahren 857 und 867, wo König Ludwig der Deutsche und Emma seine Gemahlin sich wiederholt und längere Zeit auf ihrem Schlosse Potamus (Bodman) am Bodensee aufhielten, und von dort aus einst nach St. Gallen kamen.[1]) Gewiß empfieng man sie auch da nach allgemeiner Landessitte mit außergewöhnlichen Festklängen. Nicht selten entnahm man den Stoff dazu entweder ganz, oder doch theilweise aus dem Texte der hl. Schrift, wie dieß im folgenden Gesange geschah, der vielleicht gerade bei jenem Anlaße als Bewillkommnungslied diente[2]):

„Gesegnet wirst Du sein, wenn Du eingehest und wenn Du ausgehest.
Gesegnet wirst Du sein in der Stadt und gesegnet auf dem Felde.
Gesegnet die Frucht Deines Leibes und die Frucht Deines Landes.
Gesegnet Deine Scheunen und gesegnet Dein Vorrath.
Der Herr wird Deine Feinde, so sich erheben wider Dich, zum Falle geben vor Dir.
Der Herr erhebe Dich über alle Völker." (Deuter. 28.)

Mag auch der auf dieses königliche Ehepaar allein bezügliche Text eines Empfangliedes nicht auf uns gekommen sein, so ward uns doch jener litaneiähnliche Gesang erhalten, der nach damaliger Uebung in Gegenwart des erwähnten Monarchen während der hl. Messe vom zelebrirenden Priester und der an-

---

[1]) Vidi caput Francorum in monasterio S. Galli præfulgens. (*Monachus Sangall. Gesta Karoli M.* bei Pertz Monumenta Germaniæ. Tom. II, pag. 747. cfr. pag. 763.)

[2]) Benedictus eris ingrediens, et benedictus egrediens. (*Ex Cod. Sangallens. apud Canis.*)

weſenden Geiſtlichkeit abwechſelnd vorgetragen wurde. Es beſtand nämlich in der alten römiſchen Liturgie eine Verordnung, nach welcher bei beſondern feſtlichen Anläßen in größern Kirchen ein Sängerchor den Lob- oder Triumphgeſang, wie man ihn nannte, vorzutragen hatte, worin eigens um das Wohl und die Erhaltung des Oberhauptes der Kirche, des Landesherrn und ſeines Hauſes, ſowie auch des Kriegsheeres zum Himmel gefleht wurde. In Deutſchland fand dieſe Sitte namentlich während Ludwigs Regierung ſtatt; ſo im Kloſter St. Emmeran zu Regensburg und in jenem von St. Gallen.[1]) Wie der Prieſter die auf das Gloria folgenden Gebete vollendet hatte, ſo wandte er ſich gegen das anweſende Reichsoberhaupt mit dem dreimaligen Rufe:

„Chriſtus ſiegt, Chriſtus herrſcht, Chriſtus regiert", welche Acclamation der geſammte Klerus dreimal wiederholte. Dann fuhr der Prieſter weiter fort:

Prieſter.	Antwort des Klerus.
Chriſtus erhöre uns,	Nikolaus dem höchſten Prieſter und allgemeinen Vater, Leben![2])
Erlöſer der Welt,	
Heiliger Petrus,	
Heiliger Paulus,	
Heiliger Andreas,	Stehe ihm bei.
Heiliger Klemens,	
Hl. Sixtus,	
Hl. Cyriacus,	
Chriſtus erhöre uns,	Ludwig, dem von Gott gekrönten, großen und friedlichen Könige, Leben und Sieg![3])
Erlöſer der Welt,	
Heiliger Michael,	
Hl. Gabriel,	
Hl. Raphael,	Stehe ihm bei.
Hl. Johannes,	
Hl. Stephan,	
Hl. Theodul,	
Chriſtus erhöre uns,	Emma, unſerer Königin, Leben![4])
Heilige Felizitas,	
Hl. Perpetua,	
Hl. Petronella,	Stehe ihr bei.
Hl. Luzia,	
Hl. Agnes,	
Hl. Zäzilia,	
Chriſtus erhöre uns,	Den erlauchten königlichen Nachkommen, Leben![5])
Heiliger Silveſter,	
Hl. Laurenzius,	
Hl. Nazarius,	Stehe ihnen bei.
Hl. Pankratius,	
Heilige Genovefa,	
Hl. Kolumba,	

[1]) Has litanias haud raro reperi in Mss. Vindobon. San-Emeran. Francoford. *San. Gallensi.* (Gerbertus de Musica S.) Ob die Handſchrift noch in St. Gallen vorhanden, oder vielleicht mit andern jenes Kloſters beim Brande von St. Blaſien zu Grunde gegangen, vermag der Verf. nicht anzugeben.

[2]) Nicolao summo Pontifici et universali Papæ vita.

[3]) Hludovvico a Deo coronato magno et pacifico Regi vita et victoria.

[4]) Hemmæ Reginæ nostræ vita.

[5]) Nobilissimæ proli regali vita.

Priester.	Antwort des Klerus.
Christus erhöre uns,	Allen Richtern, oder dem gesammten Heere der Franken und Allemannen, Leben und Sieg! [1])
Heiliger Hilarius, Hl. Martinus, Hl. Maurizius, Hl. Dionisius, Hl. Alban, Hl. Crispin, Hl. Crispinian, Hl. Gereon,	Stehe ihnen bei.
Christus siegt, Christus herrscht, Christus regiert.	
König der Könige,	Christus siegt, Christus herrscht, Christus regiert.
Unser König, Unsere Hoffnung,	Christus siegt, Christus herrscht, Christus regiert.
Unsere Ehre, Unsere Erbarmung, Unsere Hülfe, Unsere Stärke, Unsere Befreiung und Erlösung, Unser Sieg, Unsere unbesiegbare Waffe, Unsere unüberwindliche Mauer, Unser Schutz und unsere Verherrlichung, Unser Licht, Weg und Leben,	Christus siegt, Christus herrscht, Christus regiert.
Ihm sei Ehre und Macht in alle Ewigkeit, Amen.	
Ihm sei Ruhm, Preis und Lobgesang in alle Ewigkeit, Amen.	
Ihm sei Kraft, Stärke und Sieg in alle Ewigkeit, Amen.	
Christus erhöre uns (dreimal). Kirie eleison (dreimal). Lebe glücklich (dreimal). Lebe frohe Zeiten (dreimal). Auf viele Jahre (dreimal).	

Nach vollendeter Messe begann der Priester abermal:

Der Herr erhalte seine heilige Kirche, Amen.
Der Herr bewahre unsern Glauben unverletzt, Amen.
Der Herr verleihe uns die Nachlassung aller Sünden und das ewige Leben, Amen.
Der Herr sei eingedenk Ludwigs unsers Herrn, und erhalte, schütze und segne alle Gläubigen der Kirche Gottes, Amen.
Der Herr schütze uns und bewahre uns vor allem Uebel, und führe uns in das Reich seiner Herrlichkeit, Amen.
Der Herr erhalte alle unsere Brüder, Amen.
Der Herr schütze, errette und bewahre uns, Amen.
Der Name des Herrn sei gebenedeit von nun an bis in Ewigkeit, Amen.

---

[1]) Omnibus judicibus vel cuncto exercitui Francorum et Alamannorum vita et victoria.
(Goldasti Alamannicarum Rer. Scriptor.)

Priester.		Antwort des Klerus.
An diesem Tage,		Durch viele Jahre.
Ludwig unsern König und Herrn,		Möge Gott erhalten.
Erlöser der Welt,		
Hl. Petrus,		
Hl. Paulus,		Stehe ihm bei.
Hl. Andreas,		
Hl. Gereon,		

Er lebe glücklich (dreimal). Lebe frohe Zeiten (dreimal). Viele Jahre. Amen.

Kaum mochten zwei Dezennien dahin geflossen sein, als man im Stifte des hl. Gallus abermal die Ankunft eines hohen Landesfürsten anmeldete. Es war im Jahre 883, wo Ludwig des Deutschen Sohn, Kaiser Karl der Dicke, über die rhätischen Hochgebirge aus Italien kommend, bei den Ordensmännern jenes Klosters seine Einkehr nahm, und mit nicht geringem Vergnügen drei volle Tage daselbst verweilte.[1]) Offenbar hatte man von seinem Herannahen zum Voraus Kunde erhalten, denn wie früher Karl der Kahle und Kaiser Lothar in der Reichenau, so wurde das Oberhaupt des Reiches dießmal auch in St. Gallen mit einem eigens gedichteten Festgruße beehrt. Der Tag seiner Ankunft war ein Tag herzlicher Freude und lauten Jubels für alle Bewohner. In wohlgeordneten Reihen zog man dem nahenden Urenkel Karls des Großen entgegen; Lobgesänge ertönten zu seiner Ehre, und der Chor der Sänger empfieng ihn mit folgendem Liede[2]):

Imperatorum genimen potentum,	Du des Kaiserstamms des gewalt'gen Sprosse,
Macte regnorum novitate mira,	Mehrer Du des Reichs unerhörter Weise,
Semper antiquis famulis benigne	Sei o Herr den längst Dir Ergebnen gnädig
Rex miserere.	Habe Erbarmen!
Franciæ Reges micuêre, patres	Herrlich strahlten Karls, des erlauchten Königs,
Fulgidi regis Karoli per orbem,	Väter, Frankens Herrscher auf weitem Erdkreis;
Nec minus matres Alemanna tellus	Auch der Mütter hat Allemanniens Boden
Misit honoras.	Edle gesendet.
Hic domus, hac est patria creatus	Sieh das Haus, die Heimat, wo einst entsprossen
Fautor Othmarus, benedictus abba,	Othmar war, der milde, gefeir'te Vater;
Gallus e Scottis veniens beavit	Wo einst Gall, aus Schottland gewandert, all das
Omnia nostra.	Unsre geheiligt.
Barbaros terrens, proprios foveto,	Du der Barbarn schreckst, o beschirm die Freunde,
Cum quibus omnes Orientis artes	Deren Kraft die Ränke des Ostens alle
Immo quadrati superabis arvi	Dir besiegt, ja selbst des Quadrates Fläche
Summa vel ima.	Oben und unten.

---

[1]) Contigit domnum imperatorem de Italia redeuntem nostram intrare monasterium; ubi cum *maxima laudum honorificentia* cunctorumque non parva laetitia fuisset susceptus, et ipse laetus triduo ibidem permansit.
(Ruperti Casus S. G.)

[2]) Die Gesänge dieser Gattung nannte man Laudes, wovon vielleicht der altdeutsche Ausdruck „Lioth" stammt.

Diese Begrüßungshymne an König Karl ist bei Canisius (Antiquae Lectionis Tom. V, Ed. I.) nach einer alten sanktgallischen Handschrift abgedruckt. Sie scheint Waltram zum Verfasser zu haben, dessen Name beim unmittelbar vorangehenden Gedicht in der Handschrift genannt ist.

Juris et pacis moderator æquus
Temperas, fortis vigeas per omne
Tempus, hic degens, super astra cœli,
Hinc abiturus.

Der Du mild regierst als ein Freund des Friedens
Und des Rechts, sei stark, lebe froh, so lange
Hier Du weilst, um dann in des Himmels Wohnung
Dich zu begeben.

Während vor und um die Mitte des 9. Jahrhunderts solche und ähnliche Feste die Sänger des Klosters zu außerordentlichen Gesangübungen veranlaßten, wurde seit dem Tode Roman's die Schule fortan durch treffliche Lehrer gepflegt. Schon in der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts wirkte daselbst für diese Kunst Mönch Werembert, einst Schüler des großen Rabanus Maurus von Fulda. Er war im Reiche der Töne und der Poesie so erfahren, daß er nebst andern Denkmalen seines trefflichen Talentes zugleich verschiedene Gesänge und Hymnen zur Ehre Gottes und seiner Heiligen verfaßte.[1]) Nach ihm erreichte die Pflege der Wissenschaft und Kunst einen immer höhern Glanzpunkt. Um 840 — 865 stand Isso der innern Klosterschule vor; ein Mann von ausgezeichneten Kenntnissen, welcher eben so treffliche Schüler, wie Ratpert, Notker den Stammler und Tutilo, heranbildete. Auch in der Tonkunst war dieser Lehrer nicht unerfahren. Was aber die Blüthe dieser Anstalt noch mehr beförderte, war die Ankunft eines neuen vorzüglich gebildeten Lehrers, Möngal mit Namen, später Marzellus genannt. Von Geburt ein Irländer, war er mit seinem Oheim, dem Bischofe Marcus, auf seiner Rückreise von Rom nach St. Gallen gekommen, und hatte sich entschlossen, daselbst auch fernerhin zu wirken. In den geistlichen und weltlichen Wissenschaften trefflich unterrichtet, übernahm er später die Leitung der innern Klosterschule, während Isso zum Lehrer und Vorstande der äußern ernannt, und dann später als Lehrer in's Kloster Granvall, am Fuße des Jura, berufen ward, wo er nach mehrjährigem segensreichen Wirken im Jahre 871 starb. Unter diesen zwei Männern gelangte die sanktgallische Schulanstalt zu einer noch kaum erreichten Blüthe. Durch vorzügliche Fortschritte zeichneten sich unter ihren Schülern neben Ratpert, Notker und Tutilo auch Hartman, Waltram und Salomon aus, welche, zu kunstgebildeten Männern herangezogen, später entweder als treffliche Lehrer die Reinheit des römischen Kirchengesanges überwachten und bewahrten, durch neugeschaffene Tongedichte die hl. Hymnen sowohl in Melodie, als Text in hohem Grade vollkommener ausbildeten, oder durch ihre einflußreiche Stellung die kirchliche Tonkunst im Allgemeinen beförderten. Marzell, welcher seine Schüler in den sieben freien Künsten, besonders aber in der Musik unterrichtete, bildete die drei erstgenannten zu Musikern, deren Name später weit umher mit Hochachtung genannt wurde.[2])

---

[1]) Trithemius.

[2]) Qui in divinis aeque ac humanis potens septem liberales eos ad artes duxit, maxime autem ad musicam. (*Ekkehard.* in casibus.)

Sechstes Kapitel.

Der Bau der Magnuskirche. — Festgesänge bei der Einbegleitung der Reliquie des hl. Magnus. — Stiftung des ewigen Gottesdienstes. — Ratpert. — Sein Wirken als Lehrer. — Seine Gesänge. — Litanieilieder. — Communiongesang. — Sein deutsches Galluslied. — Beim Empfang der Kaiserin. — Sein Tod. — Notker Balbulus. — Seine Bildungsjahre. — Die erste Veranlassung zur Composition seiner Sequenzen. — Dedikation derselben. — Seine fünfzig Jubelmelodieen. — Name jeder einzelnen. — Erscheinen als Notker's eigenes Tonwerk. — Sein melodischer Entwurf derselben. — Die Melodie als Norm und Richtschnur zum metrischen Bau ihres Textes.

Salomon, ein talentvoller Schüler Iso's, war indessen zu einem einflußreichen jungen Mann herangewachsen. Mit irdischen Gütern hinlänglich ausgestattet, hatte er noch unter dem Abte Hartmuoth auf eigene Kosten unweit dem Kloster des hl. Gallus einen Tempelbau in Form und zur Ehre des hl. Kreuzes begonnen, und später zur Zeit vollendet, wo er schon zum Abte von St. Gallen und zugleich zum Bischof von Konstanz befördert ward. Der Patron der neuen Kirche sollte der heilige Magnus werden, der einst mit dem hl. Gallus aus Irland in diese Gegend gewandert, nach dessen Tod (640) den übrigen Jüngern vorgestanden, und dann später (665) am Fuße der julischen Alpen das Kloster Füßen gegründet hatte. Vom sehnlichsten Wunsche erfüllt, seinen Neubau mit einer Reliquie dieses Heiligen zu schmücken, wandte sich Salomon an Bischof Adalbero von Augsburg, welcher dem Ansuchen des Bittstellers entsprechend, den Arm des hl. Magnus vom Kloster Füßen abholte, und in eigener Person nach seinem neuen Bestimmungsorte begleitete.[1]) Der Tag des Empfangs sollte eine Fest- und Triumphfeier für ganz St. Gallen und daher auch durch die vereinte Kraft der Ton- und Dichtkunst verherrlicht werden. In festlicher Prozession, unter dem Jubel des Volkes und dem Gesange passender Hymnen zog die Schaar der Mönche dem theuren Schatze eine weite Strecke Weges entgegen.[2]) Beim Anblicke der gefeierten Ueberreste sprach der Chor der Sänger die Gefühle aller Herzen in laut jubelnden Tönen aus durch folgenden

INVITATIO S. MAGNI.

Miles ad castrum properes novellum,
Pridem et notos repetas locellos,
Posside terram tibi præparatam;
Jam comes Galli, sociare illi.

Willkomm an den hl. Magnus.[3])

Krieger! zur Burg, zur neu Dir erbauten!
Auf zu dem Sitz', dem längst schon vertrauten;
Weil' an der Stätte, die Dir bereitet,
Ruhe bei Gall, den einst Du begleitet.

---

[1]) Salomon incipit ecclesiam in honorem et modum sanctae crucis aedificare, in quam ad unguem perductam, sancti Magni brachium, Adalberone episcopo dante et prosequente, de Faucibus sumptum, *magnis hinc inde velut triumphi tripudiis* intulit, et in honorem eam sanctae Crucis et ejusdem sancti patroni nostri dedicavit.
(*Ekkehard.* in casibus.)

[2]) Noch sind zwei für diesen Anlaß bestimmte Festgesänge vorhanden, von denen wahrscheinlich das erstere für den Hingang, das letztere als Begrüßung und die Rückkehr bestimmt war. Das erstere beginnt:

Carmina nunc festis psallamus rite choreis,
Obvia laetantes pectora qui ferimus etc.

Auf eine entferntere Fahrt deutet:

Obvius hinc proprios Gallus producit alumnos,
Longius occursu approperans rapido.

Der Verfasser dieses Gesanges scheint Hartmann zu sein, wenigstens kommen darin acht Verse vor, ganz die nämlichen, wie sie in der Litanei Humili prece, die seinen Namen führt, enthalten sind.

[3]) Handschrift 381 von St. Gallen, mit Neumen. Der Verfasser dieser Hymne ist nicht angegeben.

Nos sua, Magne,
Pignora Gallus
Miserat ad te,
Teque venire
Oppido poscit.
Miles ad castrum etc.

Magnus! es ſendet
Gall ſeine Söhne,
Dir zu verkünden,
Daß Du erſcheineſt;
Sehnlich verlangt er's.
Krieger zur Burg ꝛc.

Nunc studet ille
Rus laquearque
Te veniente
Comere laute,
Nil remoreris.
Miles ad castrum etc.

Sieh'! wie er ſinnet,
Diele und Decken
Auf Deine Ankunft
Reich zu verzieren;
Eil' ohne Weile!
Krieger zur Burg ꝛc.

Sexus uterque,
Vir mulierque,
Turba pedestris,
Cœtus equestris
Vociferantur:
Miles ad castrum etc.

Beide Geſchlechter,
Männer und Frauen,
Schaaren zu Fuße,
Haufen zu Pferde
Jubeln und rufen:
Krieger zur Burg ꝛc.

Te, pater, ætas
Expetit omnis,
Ut veniendo
Cuncta mederis;
Et modulantur:
Miles ad castrum etc.

Vater, es ruft Dir
Jegliches Alter:
Komme und heile
Kranke und Schwache!
Horch, wie ſie ſingen:
Krieger zur Burg ꝛc.

Quando parata
Ingrediaris
Tecta, Patrone,
Nos famulantes
Ipse tuere.
Miles ad castrum etc.

Wenn Du das Haus, das
Feſtlich geſchmückte,
Einmal betreten,
Hoher Patron! dann
Schütze die Deinen!
Krieger zur Burg ꝛc.

Ad tua quisquis
Limina stratus
Te sibi poscat,
Sancte, favere;
Esto misertus.
Miles ad castrum etc.

Möge dann Jeder
Vor dem Altare
Knieend Dich flehen:
Heiliger Magnus,
Habe Erbarmen!
Krieger zur Burg ꝛc.

Igne nocivo,
Grandine, morbo,
Dæmonis astu,
Marte, fameque
Protege cives.
Miles ad castrum etc.

Schütze vor Feuer,
Hagel und Krankheit,
Wahr' vor dem Satan,
Hunger und Kriege
Alle Bewohner.
Krieger zur Burg ꝛc.

Corporis ut qui
Reliquiarum

Milde gewähr' uns,
Die da gewürdigt,

Condere partem	Theile zu wahren
Promeruerunt,	Deiner Reliquien
Juveris illos.	Stärke und Hülfe.
Miles ad castrum etc.	Krieger zur Burg ꝛc.

Der Festzug mit der ehrwürdigen Reliquie bewegte sich zum Münster des Klosters zurück, wo sie wahrscheinlich in der Othmarskapelle ausgestellt und dann später in feierlichem Gepränge in die St. Magnuskirche übertragen wurde.[1]) Hier, wo Abtbischof Salomon eine Probstei mit der Verpflichtung des täglichen Chorgesangs gestiftet, hier sollte das nahe Kloster noch Jahrhunderte hindurch eine Pflanzschule von Sängern pflegen und erhalten, denen das edle Geschäft oblag, Gott und den hl. Magnus durch Töne der Andacht zu verherrlichen.[2]) Offenbar deutet die erwähnte Hymne, die für den Empfang der Reliquie bestimmt war, auf die neue Stiftung hin, wenn sie sagt:

Komm, du Geliebter des Herrn, und nahe mit Eile der Stätte,
Wo deinem heiligen Leib würdig ein Bau sich erhebt.
Endlos wird dieses Haus vom Chore der Sänger erschallen,
Auch dem geweihten Gebein glänzende Ehre zu Theil;
Denn eine dienende Schaar begeht nun froh deine Feste,
Die so bei Tag wie zu Nacht fromme Gesänge dir weiht.

Mit Vorliebe gedachte Abtbischof Salomon auch ferner noch dieser seiner Stiftung. Im Jahre 898 ließ er sie vom Könige Arnulph urkundlich bekräftigen, und noch wenige Stunden vor seinem Tode (920) empfahl er sie dringend dem Schutze und der Pflege der um ihn stehenden Ordenssöhne von St. Gallen. Ueber sechshundert Jahre wiederhallte dieser Tempel täglich von den ehrwürdigen Urklängen des alten Chorals, bis die Zeit der Reformation den Kanonikern Schweigen gebot.[3])

Unter den Männern, die um diese Zeit in St. Gallen der Kunst der Töne sich weihten, verdient Ratpert ganz besondere Erwähnung. Von adelichen Eltern aus dem Gebiete von Zürich abstammend, trat er nach 850 in den Ordensstand und widmete sich unter den Lehrern Iso und Marzell mit großem Erfolge dem Studium der Wissenschaften. Seine Fortschritte waren so glänzend, daß er später selber zum Priester- und Lehramte befördert und der äußern Schule vorgesetzt wurde. Die Tonkunst hatte er mit seinen zwei vertrauten Freunden Notker und Tutilo unter Marzell studirt und der Nachwelt mehrere Beweise von seiner Tüchtigkeit im damaligen Tonsatze zurückgelassen. Als Lehrer weihte er sich dem Studium der Wissenschaften mit besonderm Eifer; weder die Sorge um sein körperliches Wohl, noch die allseitige Bitte seiner Freunde vermochte ihn davon abzuhalten. Das Kloster verließ er so selten, daß er im Laufe eines vollen Jahres nicht einmal die Fußbedeckung, die jedem zugetheilt ward, zur Hälfte verbrauchte. —

Von den Gesangwerken, die er verfaßte, zeichnen sich mehrere durch ihre eigenthümliche Behandlung von andern aus. Die erste Strophe solcher Lieder erscheint nämlich in zwei ungefähr gleiche Theile geschieden, von denen einer nach jeder der folgenden Strophen als Refrain wiederholt wurde.[4]) Wahrscheinlich wechselten beim Vortrage eine Auswahl von Sängern mit dem Gesammtchore ab, daher sich

---

[1]) Wenigstens sagt die genannte Hymne:

Interea Othmari praestabit cura beati
Mansio constructa quoque *parata* fiat.

[2]) Ungefähr aus dieser Epoche stammen fünf verschiedene Lieder auf den hl. Magnus, welche alle von Mönchen St. Gallens herrühren, und einzelne nur für die Magnuskirche dienen konnten.

[3]) Multum rogans nostrates, quatinus ecclesiam ab eo in loco sancti Galli in honore sanctae crucis sanctique Magni constructam et sub regiae auctoritatis privilegiis dotatam tuerentur; ibique servitium canonicorum minui non paterentur. (*Ekkeh.* in casibus.)

[4]) Aehnlich wie in dem vom Bischof Theodulph verfaßten Gesange: „Gloria laus et honor", welchen die katholische Kirche jetzt noch am Palmsonntage zu singen pflegt.

dann auch dieſe Gattung von Geſängen für Bittgänge und ſolche gottesdienſtliche Handlungen trefflich eignete, wo die Aufmerkſamkeit der Sänger ſonſt in Anſpruch genommen und der Chor ohne Schwierigkeit aus dem Gedächtniſſe ſingen konnte. Zu den Geſängen von dieſer Gattung gehörte Ratperts Litanei für die Prozeſſion an den gewöhnlichen Sonntagen. Sie beginnt:

Höchſte Hoffnung der Welt, du erhabner Erhalter des Himmels,
Chriſtus! erbarm dich, o Herr, hör' deine Flehenden an.
Jungfrau und Mutter des Herrn, weit ſtrahlend im ewigen Glanze,
Bitte, Maria, für uns, die deinem Dienſte ſich weihn.

Heiliger Engel des Herrn, Michael, o erbarme dich unſer:
Gabriel, Raphael auch ſtehe uns gnädiglich bei.

Blick' auf uns Alle herab, o gütiger Täufer Johannes,
Petrus mit Paulus vereint führ' uns auf himmliſcher Bahn. [1])

Offenbar dichtete Ratpert den Text dieſes Liedes zum Gebrauche bei einem Bittgange zur Magnuskirche, indem darin nebſt dem Namen dieſer Patrone auch noch jener des hl. Kreuzes erwähnt wird.

Aehnlich dem vorigen iſt der Litaneigeſang für die Oſter- und Pfingſttaufe: „Rex sanctorum angelorum.“ Dieſe Hymne, für die Kirche des hl. Gallus geſchrieben, und wie die vorhergehende, vom Papſte Nikolaus III. für den kirchlichen Gebrauch gutgeheißen, wurde ebenfalls viele Jahrhunderte geſungen, und zur Zeit der Veränderung der alten Tonſchrift in die Werke der neuern Notation aufgenommen. [2]) Wer mit dem Geiſte des alten Geſangs nur einigermaßen vertraut iſt, wird die verſchiedenen Schönheiten dieſer Melodie erkennen. Sie folgt ſammt dem Text unter den Exempla Nr. 4. [3])

Beſonders erwähnenswerth iſt Ratperts Geſang zur hl. Kommunion: „Laudes omnipotens“, der in ſeiner äußern Form große Aehnlichkeit mit dem erſten Liede hat und zu den älteſten gehört, welche dieſen Stoff behandeln. Hier deſſen Anfang in der Ueberſetzung:

Mächtiger Gott, dir ſingen wir Preis, anbetend die Gabe
Deines unendlichen Leib's, deines erhabenen Blut's.
Sieh, o Lenker der Welt! wir nah'n deinem heiligen Mahle
Unwerth deines Geſchenk's, habe Erbarmen mit uns. Mächtiger u. ſ. f.

Blicke herab mit Huld und tilge die Flecken der Sünde,
Daß wir dem heiligſten Gut frei jeden Makels uns nah'n. Deines u. ſ. f.

Möge dem himmliſchen Sitz ein heiliger Engel entſchweben,
Der uns an Seele und Leib waſche von jeglicher Schuld. Mächtiger u. ſ. f.

Nun denn geleit uns die Speiſe voll Kraft zur Wohnung der Sel'gen,
Doch ſchon auf irdiſcher Bahn ſpende dem Schwachen ſie Heil. Deines u. ſ. f. [4])

---

[1]) Ardua spes mundi, solidator et inclyte coeli,
Christe exaudi nos propitius famulos.
Virgo Dei genitrix rutilans in honore perennis,
Ora pro famulis sancta Maria tuis. Christe etc.

Angele summe Dei, Michael, miserescito nostri,
Adjuvet et Gabriel, atque pius Raphael. Ardua

Aspice nos omnes clemens Baptista Joannes,
Petreque cum Paulo nos rege doctiloquo. Christe etc.
Handſchrift von St. Gallen 381 mit der neumatiſchen Notation.

[2]) In der Handſchrift von St. Gallen 381 und in mehreren andern, auch mit dem Namen des Verfaſſers und mit Neumen. Wir laſſen die vier erſten Verſe in Facſimile bei den Monumenta Nr. 29 folgen.

[3]) Dieſe Melodie iſt nach der Handſchrift von St. Gallen 392 aus dem 13. Jahrhundert, mit Noten und Linien. Sie ſtimmt mit der alten neumatiſchen Bezeichnung, etwelche Modulationsfreiheiten abgerechnet, ziemlich überein. Daß der Geſang auch anderwärts in kirchlichen Gebrauch kam, zeigt die Handſchrift 58 von Rheinau, wo ſie mit der obigen Leſeart größtentheils harmonirt.

[4]) Handſchrift von St. Gallen 379 mit Neumen. Das Lied führt den Titel: Ad Eucharistiam sumendam, und zählt 9 Diſtichon:

Ohne Refrain und daher in der äußern Form von diesen drei Stücken etwas verschieden ist Ratperts Gesang auf das Fest des hl. Gallus: „Annua, sancte Dei, celebramus festa diei", welcher wahrscheinlich für die Prozession am Feste dieses Heiligen diente [1]); ebenso auch sein Hymnus auf den hl. Magnus: „Mire cunctorum Deus et creator", welcher fünfzehn saphische Strophen zählt.

Ratpert verfaßte auch ein deutsches Lied auf den hl. Gallus, das er dem Volke in der Kirche zu singen gab. Als wohlbewährter Beweis seiner Popularität muß angeführt werden, daß es mehr als ein volles Jahrhundert im Munde des Volkes fortlebte. Seine Melodie war von außergewöhnlicher Lieblichkeit und Anmuth, daß Ekkehard IV. zur Zeit, wo es zu veralten drohte, sich bewogen fühlte den Text so getreu als möglich ins Lateinische zu übersetzen, damit so süße Töne wenigstens in dieser Sprache noch gesungen werden könnten. [2])

Nach Ekkehards Uebersetzung fängt es an:

Jetzt will ich beginnen — ein Lied in frohem Jubelschall,
Frommer lebte keiner — als einst der heil'ge Gall.
Irland hat den Sohn gesandt — Schwaben Vater ihn genannt.

Leider ging der Urtext desselben schon vor Jahrhunderten verloren.

Endlich erscheint Ratpert auch als Dichter und Tonsetzer eines Bewillkommungsliedes an die Kaiserin. [3]) Ohne Zweifel war es die Gemahlin Karls des Dicken, an die er die Worte richtete:

Sei uns gegrüßt, o erhabene Frau, du Leuchte der Erde,
Die du anjetzt willkomm unserer Wohnung dich nahst.
Bleib', o Gebieterin stets, du Erlauchte, den Deinigen gnädig,
Die da mit Herz und mit Mund freudige Lieder dir weih'n.
Reiner und heller als je strahlt heute die Sonne am Himmel,
Denn wie du Holde uns nahst, flieht jedes dunkle Gewölk.
Blumen entkeimen dem Feld, sich deines Besuches erfreuend,
Früchte zugleich, und das Land sproßt alles Gute hervor.

Laudes omnipotens ferimus tibi, dona colentes
Corporis immensi, Sanguinis atque tui.
Tangimus ecce tuam, rector sanctissime, mensam:
Tu licet indignis propitiare tuis. Laudes.

Propitiare pius, peccata absolve benignus,
Possit ut invictis appropiare sacris. Corporis.

Angelus aethereis sanctus descendit ab astris,
Purificans corpus, cor pariterque pius. Laudes.

Haec medicina potens coeli nos ducat in arces.
Interea terris dans medicamen opis. Corporis etc.

[1]) Handschrift von St. Gallen 381 mit Neumen.

[2]) Ratpertus monachus, Notkeri, quem in Sequentiis miramur, condiscipulus, post sancti Galli historiam, et alia multa quae fecit insignia, fecit et carmen *barbaricum* de sancto Gallo cantitandum, quod postea fratrum quidam, cum rarescere, qui id saperent, videret, ut tam dulcis melodia latine luderet quam proxime potuit, transferens, talibus operam impendit:

Nunc incipiendum et mihi magnum gaudium
Sanctiorem nullum quam sanctum unquam Gallum etc.
(Handschrift von St. Gallen 393.)

In einer andern Handschrift sagt Ekkehard IV. selber: Quod nos multo impares homini, ut tam dulcis melodia latine luderet, quam proxime potuimus in latinum transtulimus.

[3]) Mit dem Titel: Ad regiam suscipiendam:

Aurea lux terrae, dominatrix inclyta, salve,
Quae domibus nostris nunc benedicta venis.
Larga maneto tuis semper clarissima servis,
Qui tibi mente canunt, carmen et ore ferunt.
Plus hodie solito radiat sol clarus in alto,
Cumque serena venis nubila cuncta teris.
Floribus arva nitent, quia te nos visere cernunt,
Fœtibus atque solum germinat omne bonum.
Gloria magnificae rutilans celsissima Romae,
Atque Italos radiis comis amœna tuis.
At tibi se famulam praebet Germania fidam
Soepius et facie te cupit aspicere.
Caesaris ipsa decus, populorum dirigis actus,
Pluribus et validis imperitans populis.
Nunc sine fine vale, miserans et nostra tuere,
Sit tibi magna salus, laus, honor, atque decus.

Heil o Erlauchte! du zierst als Schmuck die prächtige Roma,
Auch durch strahlenden Glanz schmückest Italien du;
Selbst Germanien wirft sich treu dir ergeben zu Füßen,
Das voll Begierde dich hier oft zu erblicken sich sehnt.
Du des Regenten Zierd', du leitest die Thaten der Völker,
Weise regierest du sie, groß wie an Zahl so an Kraft.
Nun lebe glücklich und wohl, sei huldvoll, schütze das unsre.
Jubel und Ehre und Preis tön', o Erhabene, dir!

Wie segensreich Ratpert als Lehrer gewirkt und im Andenken seiner Zöglinge fortlebte, zeigte das Ende seines Lebens. Als er nämlich auf seinem Sterbebette lag, besuchten ihn auf einmal vierzig Geistliche, die einst seine Schüler und nun auf das Fest des hl. Gallus ins Kloster gekommen waren; dankbar versprach ihm jeder derselben, nach seinem Tode dreißig hl. Messen für seine hingeschiedene Seele zum Opfer zu bringen. Neun Tage später, am 25. October verschied der verdienstvolle Mann, ungefähr im Jahre 900.

Ungleich verbreiteter war der Ruhm, den sich Notker, der vertraute Freund des vorigen, in der Tonkunst erworben. Der berühmte Mann war geboren in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts zu Elk, einst in der Volkssprache „Heiligöwe", lateinisch sacer pagus genannt, einer Ortschaft im ehemaligen Thurgau, jetzt im Kanton Zürich gelegen. Seine Eltern waren aus hohem Adel entsprossen, indem sie ihre Abkunft von den Karolingern und den alten sächsischen Königen herleiteten, von denen zugleich das kaiserliche Geschlecht der Ottone herstammte.[1]) Sie brachten den Knaben schon in seiner frühesten Jugend ins Kloster St. Gallen, welchem damals Abt Grimoald vorstand; hier wurde er den Lehrern Iso und Marzell übergeben, die ihn in der lateinischen und griechischen Sprache, sowie in der Dicht- und Tonkunst unterrichteten. War er auch, wie es scheint Zeit seines Lebens, mit einem Fehler in der Aussprache behaftet und daher Balbulus der Stammler genannt, so hinderte dieser Umstand seine ausgezeichneten Fortschritte doch keineswegs, vielmehr hatte sein Talent und Eifer zur Folge, daß auch er später zum Lehramte befördert ward. Besonders aber war es Poesie und Musik, worin er auf glänzende Weise hervorragte. Schon als aufblühender Jüngling versuchte er sich in der Komposition mehrerer geistlichen Gesänge, die seine Lehrer Iso und Marzell so lobenswerth fanden, daß sie selbe ihren Schülern zur Nachahmung und Aufführung vorlegten.

Da Notker nämlich in seiner Jugend schon bemerkte, wie die ausgedehnten Melodieen zu den Sequenzen so leicht wieder dem Gedächtnisse entschwinden, dachte er oft im Stillen darüber nach, wie er sie mit Textworten begleiten und dadurch vor Vergessenheit bewahren könnte.[2]) Indessen war ein gewisser Priester von Gimedia, einem fränkischen Kloster, das kurz vorher, nämlich im Jahre 851, von den Normannen verwüstet worden[3]), nach St. Gallen gekommen, welcher ein Antiphonar bei sich trug, worin die Verse zu den Sequenzen modulirt waren. So sehr Notker beim ersten Anblick derselben sich erfreute, um so mehr fühlte er sich in seinem Geschmacke beleidigt, als er die fehlerhafte Behandlung ihrer Modulation bemerkte. Dieß war nun die erste Veranlassung, daß der unternehmende Jüngling sich selber angespornt fühlte, nach der Art und Weise Sequenzen zu verfassen, wie er im erwähnten Antiphonar vorfand. Sein erster Versuch war: Laudes deo concinat orbis universus, qui gratis est redemtus; und dann Coluber Adae male suasor.[4]) Als er sie seinem Lehrer Iso vorwies, gab dieser seine

---

[1]) *Ekkeh. V.* (in vita beati Notkeri.)

[2]) „Quonam modo eas potuerim colligare", (Praefatio Notkeri ad Seq. Handschrift von St. Gallen 381, von Einsiedeln 121.) Der Ausdruck *colligare* hat offenbar den obenbezeichneten Sinn; so sagt Ekkehard: Notker jubilos quibus videmus verbis *ligabat*, was das Verbinden mit Textworten anzeigt.

[3]) Gimedia (Gemeticense monasterium), jetzt Jumièges unter Rouen an der Seine gelegen, wurde 851 von den Normannen verwüstet.

[4]) Laudes deo concinat ist die Sequenz auf den Freitag nach Ostern, in welcher auch die Worte coluber Adae male vorkommen.

Freude über die Erstlingsarbeit seines Schülers offen zu erkennen, indem er das Gelungene belobte, das Fehlerhafte aber nach dem Grundsatze verbesserte: „daß auf jede Tonbewegung eine eigene Silbe zu stehen komme.“ Auf diese Weisung hin trachtete Notker die dem Worte Alleluja zukommende Melodie nach den Regeln der Sequenz einzurichten und verbesserte allererst die Töne und Worte, die der Silbe ja entsprachen; unmöglich aber erschien ihm anfangs die Eintheilung bei den Silben le und lu, bis er nach etwelcher Uebung auch diese Schwierigkeit glücklich besiegte, namentlich bei den Melodieen Dominus in Sina[1]), und Mater.[2]) Nachdem er durch Uebung und Unterricht sich ferner ausgebildet, nahm er mit der Sequenz: „Psallat ecclesia mater illibata“[3]) eine nochmalige Korrektur vor und bot dann diese Tongedichte seinem Lehrer Marzell dar, der sie freudig in einen Rodel sammelte und seinen Schülern zur Aufführung mittheilte. Obgleich schon damals von Marzell ermuntert, diese Stücke alle in einen Band zu vereinigen und sie irgend einem Hochgestellten zu widmen, konnte Notker wohl nur aus Bescheidenheit erst später hiezu bewogen werden, als nämlich Bruder Othar ihn bat, eines seiner Werke dem Bischofe Luitward von Vercelli, Erzkanzler Kaiser Karls des Dicken, zu weihen. Dieß geschah dann auch noch vor dem Jahre 887, indem er diesem mit St. Gallen mehrfach verkehrenden Kirchenfürsten sein „kleines und unbedeutendes Büchlein“, wie er sich in seiner Dedikation ausdrückte, zusandte.[4])

Den melodischen Stoff zu den Sequenzen wählte Notker aus fünfzig verschiedenen Jubelmelodieen (jubilos), deren jede er, theils zur Vermeidung jeglichen Irrthums, theils zur Bequemlichkeit für die Sänger, mit einem eigenen Titel bezeichnete.[5]) Diese Ueberschriften zur Angabe der Melodie entnahm er entweder a. von dem Namen, dem Vaterland oder Wohnort ihrer Verfasser; b. von den Anfangsworten ihrer Verse im Graduale, die unmittelbar auf jenes Alleluja folgten, nach dessen Melodie er die Sequenz bildete[6]); endlich c. von Gesängen, Namen oder Veranlassungen, die zu seiner Zeit bekannt waren, jetzt aber nicht mehr auszumitteln sind.

Zur ersten Gattung gehören folgende fünf Melodieentitel: 1) Romana, vom Sänger Roman oder Rom seinem Vaterlande; 2) Occidentana, von Notkers Landesgegend; 3) Metensis major, die längere Melodie von Metz, wo Petrus, Romans Gefährte, einst weilte; 4) Metensis minor, die kürzere Melodie von ebendaselbst; 5) Graeca, von der griechischen Kirche stammend.

Zur zweiten Gattung, die den Versen der Alleluja entnommen, gehören die Ueberschriften: 6) Deus judex, 7) In te domine speravi, 8) Qui timent, 9) Exultate Deo, 10) Confitemini, 11) Adducentur, 12) Laetatus sum, 13) Vox exultationis, 14) Te Martyrum, 15) Justus ut palma minor, 16) Dies sanctificatus, 17) Beatus vir, qui suffert, 18) Dominus regnavit, 19) Obtulerunt, 20) Justus germinavit, 21) Beatus vir qui timet, 22) Nimis, 23) Adorabo, 24) Dominus in Sina, 25) Laudate dominum, 26) Pretiosa est, 27) Mirabilis.[7]) Alle diese Titel kommen in den Missalien des 9. und 10. Jahrhunderts als die ersten Worte jener Verse vor, deren Alleluja als Intonation der genannten Melodieen gebraucht wurde.

---

[1]) Diesen Titel hat die Melodie zur Sequenz: Christus hunc diem, auf das Fest der Auffahrt des Herrn. (Handschrift von Einsiedeln 121 aus dem 10 Jahrhundert.)

[2]) Mater heißt die Melodie zur Sequenz: Congaudent angelorum chori, auf Maria Himmelfahrt, mehrere andere wurden derselben nachgebildet.

[3]) Psallat ecclesia ist der Text zur Sequenz auf das Kirchweihfest, deren Melodie den Titel hat: Laetatus sum.

[4]) Die Dedication beginnt im Cod. St. Gall. Nr. 381 mit dem Titel: Dignissimo successori Abbatique coenobii Sanctissimi Columbani ac Defensori cellulae discipuli ejus mitissimi Galli nec non et Archicapellano gloriosissimi imperatoris Karoli Notkerus Cucullarius St Galli novissimus.

[5]) Die Jubelmelodieen wurden schon Sequenzen genannt, bevor sie Notker mit Text versah; so heißt es im alten Ordo romanus: „Sequitur jubilatio quam Sequentiam vocant.“ Wenn Ekkehard die Zahl der Notkerischen Sequenzen wiederholt als fünfzig angibt, so bezieht sich diese Angabe auf die Melodieen, die nach Vergleich der Handschriften und der Notation auf diese Zahl sich herausstellt. Ein Umstand, der meines Wissens nach noch nie beachtet wurde.

[6]) Diese Alleluja stehen in den alten Handschriften nur die wenigsten bei den Gradualien selber, sondern am Ende der Meßgesänge. So in der Handschrift von St. Gallen 359, von Einsiedeln 121. Der Vers, dem der Sequenztitel entnommen, folgt unmittelbar auf das Alleluja.

[7]) Kommt in einigen Handschriften auch unter dem Titel vor: Te martyrum, dessen Tonbezeichnung jedoch dem Alleluja des Graduals nicht entspricht.

Zur dritten Gattung gehören die Benennung: 28) Cignea, 29) Filia matris, 30) Sinfonia, 31) Duo tres, 32) Organa, 33) Frigdola, 34) Aurea, 35) Concordia, 36) Eja turma, 37) Amoena, 38) Captiva, 39) Mater, 40) Trinitas, 41) Puella turbata, 42) Virgo plorans, 43) Justus ut palma major, 44) Planctus sterilis, 45) Fidicula, 46) Virguncula clara, 47) Nostra tuba, 48) Pascha, 49) Te martyrum minor, 50) Hypodiaconissa. [1])

Diese Melodieen bewähren sich in musikalischer Beziehung alle, mit Ausnahme der Metenses, Romana und Amoena, als Notkers eigene Tonschöpfung; selbst bei jenen, die er dem Alleluja der Gradualien nachbildete, sind überall nur die Tonart und die Anfangstöne desselben beibehalten, alle nachfolgenden Tonsätze stimmen mit der Melodie des Alleluja nicht mehr überein und erscheinen daher als Notkers eigene Arbeit. [2])

Einen eigenthümlichen Reiz verlieh er diesen Tonstücken durch den Umstand, daß er sie schon in melodischer Beziehung in kürzere Tonsätze eintheilte und jeden mit einem befriedigenden Schlusse versah. Dadurch ward den Sängern ein oft wiederholter Ruhepunkt dargeboten, was eine große Erleichterung gewährte; man mochte dann das Tonstück von zwei abwechselnden Singchören, wie dieß gewöhnlich geschah, oder dann nur von einem einzigen vortragen lassen. Dem ersten und letzten Satze gab Notker immer eine eigene, selbstständige Melodie, die sich in den Mittelsätzen nie wiederholte. Anders jedoch verfuhr er gar oft in der Behandlung dieser letztern, indem er bei der größern Anzahl der Sequenzen je zwei und zwei Sätze mit der gleichen Melodie versah, so daß der zweite Satz mit dem dritten, der vierte mit dem fünften ꝛc. vollkommen übereinstimmte. Doch kommen selbst bei diesen nicht seltene und verschiedenartige Abweichungen vor; ja bei manchen Sequenzen findet nicht einmal eine einzige Wiederholung der Melodie statt, weßwegen man sie nicht als Grundsatz aufstellen darf.

Diese Form und Satzeintheilung beobachtet schon die merkwürdige, bisher noch nie beachtete Collectan-Handschrift von St. Gallen Nr. 484, von Seite 258 bis 295, wahrscheinlich dem 9. Jahrhundert angehörend. Sie enthält die Entwürfe der Notkerischen Melodieen zu den Sequenzen und zwar ohne den Text derselben. Auffallenderweise muß aber die in gewöhnlichen Neumen geschriebene Melodie nicht von oben nach unten, sondern umgekehrt, von unten nach oben gelesen werden. Die Titel der Melodie trifft man durchweg dem Alleluja (A E U A) beigegeben. Der Schluß jedes Satzes ist durch einen rothen F (Finis — Ende) angezeigt. Die Lesart der Melodie stimmt, wenn man sie auf die bezeichnete Weise liest, so vollkommen mit den übrigen alten Sequenziarien Notkers überein, daß man nicht einmal auf eine unbedeutende Abweichung stößt. Von dieser in ihrer Art einzigen Handschrift folgt ein Facsimile bei den Monumenta Nr. 26 mit der vollständigen zweiten Sequenz des Originals. Sie enthält die ganze Melodie betitelt „Concordia", zu welcher Notker zweierlei Texte verfaßte, nämlich auf den hl. Stephan: Hanc concordi famulatu, und auf die Apostel Petrus und Paulus: Petre summe Christi pastor. [3]) Ueber dem Titel Concordia beginnt das Alleluja und geht von Linie zu Linie aufwärts.

---

[1]) Unter dem Titel Te Martyrum kommen zwei Melodieen vor (Nr. 14 und 49), die von einander gänzlich verschieden sind. Wir haben die kürzere mit (minor) bezeichnet. Mehrere versuchten schon einzelne dieser Titel zu erklären. So schrieb man z. B. Frigdola oder Frigdora heiße phrygisch-dorisch und bedeute die erste und dritte Kirchentonart. Diese Erklärung ist jedoch unzulässig: einerseits hat keines der alten Sequenziarien die Lesart Frigdora, sondern alle Frigdola; der Ausdruck bei Ekkehard, dessen älteste Handschrift erst aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammt und wo auch einzig der Name frigdora vorkömmt, erweist sich daher offenbar als ein Schreibfehler; andererseits folgt nach Uebereinstimmung aller Traditionen diese Melodie weder der ersten noch der dritten, sondern der achten Kirchentonart.

[2]) Man vergleiche hierüber die Monumenta Nr. 7, 8, 9 und 10. Die Nr. 7 giebt den Gesang des Gradual Alleluja zum Verse: Qui timent, nach der Handschrift von St. Gallen 459. Nr. 8 bietet das gleiche Stück nach der Handschrift von Einsiedeln 121. Wie Notker diese Melodie zu jener der Sequenz: „En regnator" auf den dritten Sonntag nach Ostern anwandte, zeigt Nr. 9 aus einem Sequenziar von Einsiedeln, 12. Jahrhunderts und Nr. 10 die Uebersetzung in die neue Tonschrift, wo die Anfangsworte der Sequenz, ganz wie sie Notker behandelte, beigefügt sind. Nur diese ersten neun Noten hatte er dem Alleluja entnommen, das übrige ist sein Tonwerk. Die ganze hierauf bezügliche Sequenz folgt unter den Exempla Nr. 18.

[3]) Vergleiche Exempla Nr. 26, wo diese Melodie nach der Handschrift von St. Gallen 546 gegeben. Sie stimmt mit

Der erste Satz reicht bis zum ersten F, der zweite und dritte haben die nämliche Melodie, deßgleichen stimmen auch die übrigen Sätze je zwei und zwei meist überein, bis zum letzten Satz oben, der immer in einer eigenthümlichen Melodie endet. Die Handschrift enthält 44 solcher melodischen Entwürfe, deren Ueberschriften alle im obstehenden Verzeichnisse enthalten sind; es fehlen darin einzig die Melodieen: Dominus regnavit; Justus germinavit; Nimis honorati sunt; Pretiosa est; Amoena und Virguncula clara; welche Notker wahrscheinlich erst später bearbeitete. Ob dieses merkwürdige Dokument der Original-Entwurf zu den Notkerischen Sequenzen sei oder nicht, dürfte wohl kaum mehr entschieden werden; jedenfalls erscheint es als eine ehrwürdige Copie desselben und ist schon darum von Wichtigkeit, da es die Ansicht bekräftigt, daß Notker zuerst den melodischen Plan entworfen und erst dann den Melodieen die Textworte angepaßt habe. Diese Thatsache geht übrigens auch aus der Vorrede nicht undeutlich hervor, welche Notker seiner Sammlung voranstellte.

Durch die melodische Form und Eintheilung ward auch zugleich die Form und Eintheilung des Textes zu den Sequenzen bestimmt. Da es als Grundregel galt, daß auf jede Tonbewegung eine Silbe zu stehen komme[2]), so folgte es von selbst, daß bei jenen Sequenzen, in denen je zwei und zwei Absätze die gleiche Melodie hatten, ebenso auch die gleiche Silbenzahl enthielten. Hierin bestand denn auch einzig die metrische Form des Textes, die, wie erwähnt, bei gar vielen vermißt wird; so haben z. B. die Melodieen mit den Titeln Duo tres, qui timent u. s. f. Mittelsätze von verschiedenen Längen, folglich auch von ganz ungerader Silbenzahl. Ebenso dürfen auch die Absätze des Textes, von Notker Versikel genannt[3]), nicht als Strophen betrachtet werden, die aus einzelnen Versen bestehen, obgleich man dieß beim ersten Anblick der ältern Sequenziarien glauben sollte; denn Notker wählte jene Eintheilung des Textes in kurze Linien von bloß drei bis vier Worten nur aus dem Grunde, damit der Sänger die unmittelbar daneben stehende und für jede Silbe des Textes berechnete Melodie desto bequemer herausfinde, indem neben den Linien gerade so viel Noten angebracht waren, als sie Silben enthielten. Vergleiche die Monumenta Nr. 27 mit Nr. 28, und Nr. 30 mit den Exempla Nr. 11. Hieraus ist auch zu erklären, daß schon in den ältesten Handschriften die Textworte verschiedenartig und willkührlich in Linien eingetheilt erscheinen; nur da mußten sie übereinstimmen, wo ein Wechselchor wieder einzutreten hatte, was dann auch immer durch einen rothen Initialbuchstaben angezeigt wurde.[4])

---

der neumatischen Bezeichnung (Monumenta Nr. 26) überein, nur übersetzt sie, dem spätern Gebrauche zufolge, die Tramea, den Epiphonus etc. durch einen einzigen Hauptton und läßt den Nachschlag aus.

[1]) Sie folgen in der Handschrift also aufeinander: 1) Dies sanctificatus (pag. 258), 2) Concordia (pag. 259), 3) Hypodiaconissa (pag. 260), 4) Romana (pag. 261), 5) Justus ut palma major (pag. 262), 6) Cignea (pag. 263), 7) Trinitas (pag. 264), 8) Planctus sterilis (pag. 265), 9) Filia matris (pag. 266), 10) Symphonia (pag. 266), 11) Nostra tuba (p. 268), 12) Frigdola (p. 269), 13) Mater (pag. 270), 14) Obtulerunt (pag. 272), 15) Græca (pag. 273), 16) Duo tres (pag. 273), 17) Organa (pag. 274), 18) Pascha (pag. 275), 19) Virgo plorant (pag. 276), 20) Deus judex justus (pag. 276), 21) In te Domine speravi (pag. 277), 22) Qui timent (pag. 277), 23) Exultate Deo (pag. 278), 24) Captiva (pag. 278), 25) Dominus in Sina in sancto (pag. 280), 26) Confitemini (pag. 280), 27) Occidentana (pag. 281), 28) Justus ut palma minor (pag. 282), 29) Adducentur (pag. 283), 30) Laudate Dominum (pag. 284), 31) Laetatus sum (pag. 284), 32) Adorabo (pag. 285), 33) Vox exultationis (pag. 285), 34) Beatus vir qui timet (pag. 286), 35) Metensis minor (pag. 288), 36) Beatus vir qui suffert (pag. 288), 37) Aurea (pag. 288), 38) Puella turbata (pag. 290), 39) Metensis major (pag. 291), 40) Te martyrum (pag. 293), 41) Mirabilis (pag. 294), 42) Eja turma (pag. 295), 42) Ohne Angabe des Titels, 43) Fidicula.

[2]) Singulae motus cantilenae singulas syllabas debent habere (Praefatio Notkeri ad Sequentias.) Die Tonzeichen der Virga, des Punktes, der Tramea, des Epiphonus, der Gutturalis und hie und da selbst der Pes wurden als eine einzige Tonbewegung betrachtet. Von obiger Regel waren die ersten Silben der Sequenz ausgenommen, so weit die Melodie des Alleluja reicht, und wo nicht selten eine Silbe vier und noch mehr Töne enthält.

[3]) Ibidem.

[4]) Auch Mone, der in seine „Hymnen des Mittelalters" viele der Notkerischen Sequenzen aufnahm, ließ sich, wie es scheint, durch die genannte Schreibart zur Annahme von Strophen und Versen bestimmen; allein je aufmerksamer man den Gegenstand untersucht, desto deutlicher stellt sich diese Annahme als unzulässig heraus, indem die Mehrzahl der Sequenzen in ihren Absätzen an einzelnen Stellen nicht correspondiren und daher in keine metrische Form sich zwingen lassen. Dies mochte

Aus dieſen wenigen Andeutungen dürfte es klar ſein, daß die Notkeriſche Sequenz in Rückſicht ihres metriſchen Baues die Mitte halte zwiſchen freier Proſe und den eigentlich metriſchen Verſen. Sie iſt durchweg gebunden, nicht zwar durch die Länge und Kürze der Silben, ſondern durch die Zahl derſelben.[1]) Die Norm und Richtſchnur ihres Baues iſt die Melodie, welcher ſie ſich auf eine ſangbare Weiſe anzupaſſen hatte. Der muſikaliſche Wohlklang des Textes erforderte nicht ſelten eine freiere Verſetzung der Worte, was den Sequenzen, auch ohne alle Berückſichtigung ihres innern Gehalts, ſchon in ihrer äußern Form das Anſehen eines poetiſchen Erguſſes verleiht, weßwegen ſie auch in früheſter Zeit „Hymnen" genannt wurden.[2])

---

auch der fleißige Sammler und mit ihm Neale, bei Daniel (Thesaurus hymn. V. Epistola critica) fühlen, indem ſie wiederholt die metriſchen Freiheiten zugeben, (Mone I. Seite 213) oder dann die Leſeart des Textes als fehlerhaft bezeichnen. (Neale bei Daniel V. pag. 12, 13 u. ſ. f.) Letzteres darf jedoch höchſt ſelten mit Grund geſchehen, da meiſt eine Correctur nicht bloß dem Wortlaut aller ältern Handſchriften, ſondern auch der durch die Melodie bezeichneten Metrik widerſprechen würde. Wir glauben auf dieſe Weiſe das rechte Versmaß der Sequenzen aufzuſtellen; oder in welch anderes laſſen ſich jene fügen, die den Melodieen Duo tres, Organa, Dominus regnavit, Graeca, Obtulerunt, Amoena, Virgo plorans u. ſ. w. angehören? — Richtig hat Daniel Bd. II. u. V. die Notkeriſchen Sequenzen eingetheilt.

[1]) Daher denn auch Notkers und Ekkehards IV. Ausdruck: ligare, verbis ligare.

[2]) Die älteſten Sammlungen von St. Gallen und Einſiedeln haben den Titel: Liber Ymnorum Notkeri.

Siebentes Kapitel.

Verzeichniß der Sequenzen, welche Notker angehören. — Beispiele von seinen Dichtungen. — Seine Weihnachtssequenz. — Auf den hl. Stephan. — Auf die unschuldigen Kinder. — Von seinen Sequenzen auf die Osterwoche. — Seine Mariensequenzen — Auf den hl. Mauriz. — Auf den hl. Gall und Othmar. — Auf Martyrer und hl. Frauen. — Ihre Aufführung.

Wenn man die Geschichte der Sequenzen durchgeht, so gelangt man zur Ueberzeugung, daß den Notkerischen Melodieen auch spätere Dichter Texte unterlegten, und daß in die älteren Sammlungen nicht bloß Notkerische, sondern auch etwelche andere eingetragen wurden, die im Laufe des 10. Jahrhunderts dessen Mitbrüder gedichtet hatten. Da ihre Namen dabei nicht angegeben, so macht dieser Umstand den bestimmten Entscheid etwas schwierig, welche von denselben Notker angehören oder nicht. Vor allem jedoch dürfen ihm mit voller Gewißheit jene zugeschrieben werden, die er selbst als seine Arbeit bezeichnete. Dies geschah in seiner Vorrede und in jenen Versen an Luitward, die zwischen dem ersten und zweiten Theile seiner Sammlung stehen.[1] In der Vorrede gibt er sich als Verfasser der Sequenzen an: Laudes Deo concinat, wo die Worte Coluber Adae vorkommen; Christus hunc diem, über die Melodie Dominus in Sina; ferner: Congaudent angelorum, Omnis sexus et aetas und Laudes Christo redempti zur Melodie Mater; endlich: Psallat ecclesia. In den Versen an Luitward erscheint er unverkennbar als Verfasser der zehn ersten Sequenzen, die für die Winterzeit von Weihnacht bis Ostern bestimmt waren. Ihm gehören ferner jene Texte, die ihm andere sanktgallische Schriftsteller der nächstfolgenden Zeit zueigneten. Nebst den ältesten Dichtungen zu den Melodieen Metensis, Romana, Amoena, Frigdola und Occidentana bezeichnen sie noch speziell als seine Arbeit die Sequenzen: Sancti Spiritus adsit und Natus ante saecula, und im Allgemeinen auch die ältesten Texte auf alle Feste des Jahres, wo es schicklich und gebräuchlich war, eine Sequenz zu singen.[2] Endlich sind auch billigerweise jene als Notkers Werk zu halten, die ihm fremde Schriftsteller der Vergangenheit zueignen, (als: Clare sanctorum und Congaudent angelorum) und die in den ältesten mit Notkers Namen versehenen Sammlungen vorkommen, insofern diesem die bestimmte Angabe eines andern Verfassers nicht widerspricht.[3] Nach diesen Kriterien folge hier das Verzeichniß der Notkerischen Sequenzen.

---

[1]) Coepi scribere: *„Laudes deo concinat“*; et infra: *„Coluber Adae“*... Testes sunt: *„Dominus in Sina“* et *Mater*. Hocque modo instructus, secunda mox vice dictavi: *„Psallat ecclesia mater illi beata.“* — (Praefatio Notkeri ad Seq.) In den ältesten Handschriften von St. Gallen und Einsiedeln bezeichnet Notker die Sequenzen für die Winterzeit (1—11) durch Verse an Bischof Luitward gedichtet als sein Werk: Pars *Luitwarde* prior finitur calle sub arto etc.

[2]) Jubilos . . *Metenses* . . *romana* et *amoena* . . quos post Notker *quibus videmus verbis* ligabat; *frigdorae (frigdolae)* autem, et *occidentanae*, quas sic nominabat, jubilos, illis animatus etiam ipse de suo excogitavit. (Ekk. IV. in casibus.) *„Sancti Spiritus . . Natus ante saecula,* et *quod quemque diem festum decuit“*, homo vociveravit. (Ekk. Rhythmi de sancto Othmaro.) Nach dem Ausdruck Ekkehards hätte also Notker auf alle Feste des Jahres, wo es schicklich war, Sequenzen verfaßt; weßwegen auf jedes einzelne Fest wenigstens die älteste, die in den oft erwähnten Sammlungen vorkömmt, ihm zugeschrieben werden muß.

[3]) Domnus Notkerus de apostolis: *Clare Santorum senatus aopstolorum* composuit; de assumptione sanctae Mariae: *Congaudent angelorum* fecit. (Godeschalcus monachus sec. XI. bei Gerbert de Cantu II. pag. 27.)

Die erſte Kolonne bezeichnet den Feſttag, für welchen jede einzelne beſtimmt war, die zweite bietet den Anfang des Textes, und dritte den Titel ihrer Melodie; die vierte weist auf die Quelle hin, die Notker als den Verfaſſer angibt; die fünfte endlich auf die Nummer, unter welcher die dem Texte entſprechende Melodie bei den Exempla zu ſuchen iſt.

Feſttag.	Anfang des Textes.	Titel der Melodie.	Quelle der Autenticität.	Melodie bei den Exempla No.
1. Weihnacht.	Natus ante saecula.	Dies sanctificatus.	Ekk. IV. Rhyth. de S. Othmar.	5
2. St. Stephan.	Hanc concordi famulatu.	Concordia.	„	26
3. St. Johannes.	Joannes Jesu Christo.	Romana.	Ekk. in casibus.	2
4. Unſchuldige Kinder.	Laus tibi Christe qui sapit.	Justus ut palma major.	Ekk. Rhythmi.	25
5. Octav v. Weihnacht.	Gaude Maria Virgo.	Cignea.	„	7
6. Epiphanie.	Festa Christi omnis christ.	Trinitas.	„	8
7. Octav Epiphanie.	Iste dies celebris.	Planctus sterilis.	„	—
8. Von einer hl. Jungfr.	Virginis venerandae.	Filia matris.	„	35
9. Lichtmeß.	Concentu parili.	Symphonia.	„	10
10. Samſtag v Septuag.	Nostra tuba regatur.	Nostra tuba.	„	—
11. Oſtern.	Laudes salvatori.	Frigdola.	Ekk. in casibus.	11
12. Oſtermontag.	Is qui prius.	Dominns regnavit.	Ekk. Rhythmi.	—
13. Oſterdienſtag.	Christe domini laetifica.	Obtulerunt.	„	—
14. Oſtermittwoch.	Agni paschali esu.	Graeca.	„	12
15. Oſterdonnerſtag.	Grates salvatori.	Duo tres.	„	13
16. Oſterfreitag.	Carmen suo dilecto.	Amoena.	Ekk. in casibus.	3
17. Oſterſamſtag.	Laudes deo concinat.	Organa.	Praefatio Notkeri in Seq.	14
18. Octav von Oſtern.	Haec est sancta solem.	Virgo plorans.	Ekk. Rhythmi.	15
19. 2. Sonnt. n. Oſtern.	Judicem nos.	Deus judex justus.	„	16
20. 3. Sonntag „	Laus tibi sit o fidelis.	In te domine speravi.	„	17
21. 4. Sonntag „	En regnator coelest.	Qui timent.	„	18
22. 5. Sonntag „	Laeta mente.	Exultate deo.	„	19
23. Kreuzerfindung.	Haec est sancta solem.	Virgo plorans.	„	18
24. Auffahrt.	Summi triumphum.	Captiva.	„	20
25. Sonnt. n. Auffahrt.	O quam mira.	Confitemini.	„	22
26. Pfingſten.	Sancti spiritus.	Occidentana.	Ekk. in casibus,	23
27. Octav.	Benedicto gratias.	Planctus sterilis.	Ekk. Rhythmi.	—
28. Johannes Baptiſt.	Sancti Baptistae.	Justus ut palma major.	„	25
29. Petrus u. Paulus.	Petre summe Christi pastor	Concordia.	„	26
30. Euſebius. [1])	Rex regum deus.	Justus ut palma minor.	Euseb. war Patron v. Vercelli	29
31. Laurenz.	Laurenti David.	Romana.	Ekk. in casibus.	2
32. Maria Himmelfahrt	Congaudent angelorum.	Mater.	Ekk. Rhyth. Godesch. Praef.	27
33. Maria Geburt.	Stirpe Maria regia.	Adducentur.	Ekk. Rhythmi.	28
34. Michael.	Magnum te Michaelem.	Graeca.	„	12
35. Gallus.	Dilecte deo Galle perenni.	Justus ut palma minor.	„	30
36. Kirchweihe.	Psallat ecclesia mater.	Laetatus sum.	Praefatio Notkeri.	31

[1]) Dignissimo Luitwardo, incomparabilis viri *Eusebii Vercellensis episcopi* dignissimo successori, ſagt Notker in ſeiner Dedikation; daher durfte die Sequenz Nr. 30 auf dieſen hl. Patron von Vercelli nicht fehlen.

	Festtag.	Anfang des Textes.	Titel der Melodie.	Quelle der Authenticität.	No.
37.	Allerheiligen.	Omnes sancti Seraphim.	Vox exultationis.	Ekk. Rhythmi.	32
38.	Martin.	Sacerdotem Christi Martin.	Beatur vir.	„	33
39.	Othmar.	Laude dignum sanctum.	Metensis minor.	Ekk. in casibus.	1
40.	Andreas.	Deus in tua virtute.	Nimis honorati sunt.	Ekk. Rhythmi.	—
41.	Geburtst. d Apostel.	Clare sanctorum senatus.	Aurea.	Ekk. Rhyth.; Godeschalcus	34
42.	Geburtst. d. Martyr.	Agone triumphali.	Vox exultationis.	Rhythmi.	32
43.	Von einem Martyrer	Quid tu virgo mater ploras.	Virgo plorans.	„	18
44.	Geburtst. hl. Frauen	Scalam ad coelos.	Puella turbata.	„	9
45.	Mauritius.	Omnis sexus et aetas.	Mater.		27
46.	Weihnachtsfest.	Eja recolamus laudibus.	Eja turma.	Codices cum nomine autoris	36
47.	St. Stephan.	Christi domini militis.	Hypodiaconissa.	„	—
48.	Unschuldige Kinder.	Salvete agni.	Justus ut palma minor.	„	30
49.	dto.	Laus tibi Christe patris.	Te mart. mirabilis.	„	37
50.	dto.	Laus tibi Christe, qui humil.	Te martyrum.	„	6
51.	dto.	Laus tibi Christe, qui hodie.	Virguncula clara.	„	38
52.	Octav v. Erscheinung	Hunc diem celebret.	Symphonia.	„	9
53.	Maria Lichtmeß.	Exultet omnis aetas.	Romana.	„	2
54.	Samstag v Septuag.	Cantemus cuncti.	Puella turbata.	„	9
55.	Ostern.	Laudes Christo redemti.	Mater.	„	27
56.	Gordian u. Epimach.	Nos Gordiani.	Metensis major.	Ekk. in casibus.	—
57.	Auffahrt des Herrn.	Christus hunc diem.	Dominus in Sina.	Notkeri Praefat. in Seq.	21
58.	Afra.	Laudes deo perenni.	Fidicula.	Ekk. Rhythmi.	—
59.	Kirchweihe.	Tu civium deus conditor.	Adorabo.	Codices antiq.	—
60.	Von den hl. Engeln.	Angelorum ordo sacer.	Laudate dominum.	„	—

Weniger sicher, jedoch wahrscheinlich sind von Notker noch folgende Sequenzen, indem sie schon in den ältesten und mit dem Namen des Verfassers versehenen Sammlungen vorkommen.

61.	St. Stephan.	Festa Stefani.	Justus ut palma minor.	29
62.	dto.	Protomartyris domini.	Hypodiaconissa.	—
63.	Unschuldige Kinder.	Blandis vocibus.	Amoena vel Pascha.	3
64.	Octav v. Johannes.	Cantemus Christo regi.	Filia matris.	35
65.	Ostern.	Pangamus creatoris.	Mater.	27
66.	Maria Geburt.	Ecce solemnis diei festa.	Puella turbata.	9
67.	Gallus.	Christe sanctis unica spes.	Dies sanctificatus.	5
68.	Othmar.	Eja fratres chari.	Eja turma.	36
69.	Auf hl. Martyrer.	Tubam bellicosam.	Duo tres.	13
70.	Ostertag zur Vesper.	Laudantes triumphantem.	Romana.	2
71.	Dienstag.	Ecce vocibus carmina.	Hypodiaconissa.	—
72.	Mittwoch.	Eja harmoniis sociis.	Eja turma.	36
73.	Donnerst. n. Ostern.	Laudum quis carmine.	Symphonia.	10
74.	Samstag „	Deus qui perenni.	—	0
75.	Mauriz.	Sancti belli celebremus.	Metensis minor.	1
76.	Leodegar.	Solemnitatem fratres.	Metensis major.	0
77.	Michael.	Ad celebres rex.	—	29
78.	Mauriz.	Hanc pariter omnis.	Hypodiaconissa.	0

Bei jedem Gesange, der seinen Eindruck nicht verfehlen soll, kommt es viel auf den Inhalt des Textes an. Was den Notkerischen Sequenzen zu ihrer Verbreitung ungemein verhalf und ihnen einen vorzüglichen Reiz verlieh, ist gerade der würdig gehaltene Sinn der unterlegten Worte. Jedes gläubige Herz im Innersten ansprechend, hat Notker in seinen Sequenzen die Hauptmomente jedes Kirchenfestes der Geistlichkeit und dem Volke auf eine leichtfaßliche Weise geschildert. Jedes seiner Lieder durchweht Andacht und Erbauung, kindliche Theilnahme am Jubel der Kirche, Vertrauen auf Gottes Hülfe und den Schutz seiner Heiligen. Bald die einfachen Worte des Evangeliums redend, bald in reicher und ansprechender Bildersprache sich ergießend, hält er doch stets treu und fest an der Lehre der Offenbarung und der Kirche. So besingt er bald die tiefen Geheimnisse unserer Religion, oder die göttlichen Thaten Christi, bald die Erhabenheit seiner heiligen Mutter, oder den Heldenkampf der Apostel und Martyrer, bald den Sieg jungfräulicher Seelen, oder die Würde heiliger Frauen.

Schon am hohen Weihnachtsfeste verkündet er dem christlichen Volke die ewige und irdische Geburt des Gottessohnes, das Weichen der Finsterniß, den Aufgang der neuen Sonne, und fleht dann im Namen des gesammten Volkes den Neugebornen um Hülfe und Erbarmung:

[1]) Der Gottessohn, von Ewigkeit erzeugt, der unsichtbar und ohne Ende;
Durch Den des Himmels und der Erde Bau, und Alles, was das wohnt, erschaffen;
Durch Den der Tage und der Stunden Lauf vorübergeht und wiederkehrt;
Den stets die Engel in der Himmelsburg in vollharmonischem Gesange preisen,
Hat sich, von aller Erbschuld frei, mit schwachem Leib' bekleidet,
Den aus Maria Er, der Jungfrau, nahm, die Schuld des ersten Vaters Adam,
Sowie die Lüsternheit der Mutter Eva zu zernichten.
Der heutige glorreiche Tag erhab'nen Glanzes zeugt, daß nun der Sohn,
Die wahre Sonne, durch des Lichtes Strahl die alte Finsterniß der Welt zerstreute.
Nun wird die Nacht erhellt vom Lichte jenes neuen Sternes,
Der einst den himmelskund'gen Blick der Magier in Staunen setzte.
Und sieh', den Hirten leuchtet jener Schein, die da geblendet wurden
Vom hehren Glanz der himmlischen Bewohner.
O Gottesmutter, freue dich, die du bei der Geburt von einer Engelschaar,
Die Gottes Lob besingt, bedienet wirst.
O Christus, Du des Vaters einz'ger Sohn, der unsertwegen die Natur
Des Menschen angenommen, so erquicke Du die Deinen, die hier flehen.
O Jesus, höre mild die Bitten Jener, derer Du
Dich anzunehmen Dich gewürdigt hast,
Um sie, o Gottessohn, theilhaft zu machen deiner Gottheit.

In eben so frommen und ansprechenden Worten ladet er Alle ein, die Heldentugend des heiligen Stephanus zu preisen:

[2]) Besingen wir mit einem Mund den Kampf des Helden Christi, unsers Herrn,
Den Kampf des starken Martyrers, erheben wir ihn hoch bis zu den Sternen.
Er war's, der einst mit hohem Muth die Kriegerfahne trug,
Und der mit starker Hand des Teufels ganze Macht zu Boden streckte.
Der Dämon glaubte schon den Streiter unsers Herrn mit Steinen zu besiegen,
Jedoch besiegt von ihm, stürzt er zurück in seinen Höllenschlund.
Und er, der Saulus einst zum Schuldigen an dessen Tode machte,
Der zittert nun vor Paul, dem großen Kirchenlicht und seiner Lehre.

---

[1]) Natus ante saecula Dei filius.

[2]) Christi domini militis martyrisque fortissimi praelia voce pari canamus.

Als nun des Dulders Leib ein Regen von Gestein allher zerquetschte,
Und seine Glieder blutig riß, ertrug er gerne alle Körperpein aus Liebe zum Erlöser,
Und sprach die Worte: Mächt'ger Heiland, Herr der Welt, ich bitte Dich,
O rechne ihnen dieß Verbrechen nicht als Sünde an.
So sprach er und empfahl die Seele in die Hand des höchsten Vaters, diese Welt verlassend.
Wir aber Schuldbeladne fleh'n zu dir, du kühner Streiter Gottes!
Befrei' uns von der Sündenlast, erwerbe uns Verzeihung,
Und wasche uns von Fehlern rein, damit durch deine Bitte wir von jeder Strafe frei
Mit dir am ew'gen Himmelslohn in hoher Seligkeit uns freu'n.
O Stephanus! der du das Panier trägst; du unbesiegter Martyrer!

Mit besonderer Vorliebe verweilt Notker beim Lobe unschuldiger Kinder; zu ihrem Preise sang er fünf Lieder voll zartester Anmuth und Lieblichkeit:

[1]) Sei uns gegrüßt du auserwählte Lämmerschaar!
Die für die Unschuldskrone leidet!
Und durch Herodes Grausamkeit in's Reich des Himmels zieht.
Der Henker tobt vor Zorn,
Weil er den Herrn ergeben leiden sieht;
Doch Unglück ist des Bösen elend Loos,
Wogegen Christi Blüthen Ruhm bekleidet.
Wir bitten Dich mit demuthsvoller Stimme, Herr!
Erhöre Du ihr frommes Fleh'n,
Und tilge mild auf ihre Bitte unf're Sünden.
Bevor noch mit dem Munde, zeugten sie mit Blut für Dich.
Nun hast Du für den Blutverlurst mit einer ewiglich
Erblüh'nden Himmelskrone sie geziert,
Die nie verwelkt und stets vom hellsten Licht erleuchtet wird.
O Christus, deine Hand beschenke uns mit dieser Krone,
Indem Du uns wie Jene lohnst,
Zu deren Lobe wir die Lippen öffnen,
Und mit der Stimme unser Herz erheben
Zum Lobe Christi ewiglich! —

Mehr noch als der Weihnachtcyclus bietet die fröhliche Osterzeit Stoff zu herzlicher Freude im Herrn. Sie ist die eigentliche Zeit des Jubilus und des Alleluja, daher denn auch Notker auf jeden Tag der Octav und auf jeden der folgenden Sonntage bis zur Pfingstoctav eine besondere Sequenz verfaßte. In jener auf das Hauptfest beginnt er in höchstem Jubel und ladet gleich anfangs jeden Christenmund zum Lobgesang ein. Dann erwähnt er aus dem Leben des erstandenen Erlösers alle Hauptmomente von seiner Menschwerdung bis zu seinem Ende, und schließt dann mit den Worten:

[2]) Er hat es nicht verschmäht, daß man an's Kreuzesholz Ihn schlug;
Allein die Sonne blickte nicht herab auf seinen Tod —
Es leuchtete der Tag, den einst der Herr geschaffen;
Er hat den Tod besiegt, und lebend zeigt Er sich als Sieger seinen Treuen,
Zuerst Marien, dann auch den Aposteln, und erklärt die Schrift, das Innerste des Herzens
Eröffnet Er, daß ihnen Alles deutlich werde, was von Ihm noch dunkel war.
Nun jubelt Alles froh dem Neuerstandenen entgegen;

---

[1]) **Salvete agni electa turba, quae innocentes patimini pro corona.**

[2]) Schluß zur Sequenz: **Laudes salvatoris.**

Das Saatenfeld erblüht von neubelebter Frucht,
Und lieblich tönt der Vögel Sang, da nun das Eis, das traurige, verschwand.
Es leuchtet heller Sonn' und Mond, die Christi Tod vordem betrau'rten;
Die Erde grünt frohlockend dem erstandenen Erlöser,
Die, als Er starb, erbebend ihren Einsturz drohte.
D'rum laßt uns jubeln All' an diesem Tag, an welchem Christus
Durch seine Auferstehung uns des Lebens Weg eröffnet.
Es stimme Himmel, Erde und das Meer in frohen Jubel ein,
Und alle Geisterchöre sollen den Dreieinigen im Himmel loben.

In den nächstfolgenden Tagen besingt er die Macht des Gottessohnes in seiner Verherrlichung; dann dessen Braut, die hl. Kirche, die Er an diesen Tagen sich zur Braut erworben; ferner die Feier der Ostercommunion; die Errettung des Menschengeschlechtes durch die Erlösung und die Herrlichkeit und Macht der Kirche Christi. Die Christenheit mahnt er mit folgenden treffenden Worten zum würdigen Genusse des Osterlammes:

[1]) Jedwelches Christenherz bereite sich durch Reinigkeit der Sitten
Zum würdigen Genuß des Osterlammes vor.
Ein Hoherprieſter hat für sie sich Gott zum Opfer dargebracht,
Mit seinem heil'gen Blute ward gleich jenen Pfosten ihre Stirn' gesalbet,
Bewahret und gesichert sind sie vor dem Untergang Egyptens;
Ihr grauser Feind sank unter in der Fluth des Meeres.
O möchten ihre Lenden sie zur Keuschheit fest umgürten,
Und wohlbeschuht die Füße schützen gegen Schlangen,
Und mit dem Stab des Geistes in der Hand g'en Ungeheuer kämpfen;
Damit sie so dem Osterlamme Christus folgen,
Der unbesiegt und glorreich aus dem Grab hervorgegangen.
Es mahnt die Erde, die mit Ihm in neuem Schmucke aufersteht,
Daß einst nach ihrem Tod' auch sie in Herrlichkeit sich seines Sieges freu'n.

Besonders waren es aber die Feste der hl. Gottesmutter Maria, die Notker in lieblichen Feierklängen besang. Er war wohl der erste bekannte Sänger deutscher Nation, der ihre Erhabenheit in Tönen und in Poesie verkündete. Durchdrungen von der Hoheit ihrer Würde, betrachtete er ihr Leben mit jenem ihres göttlichen Sohnes in enger Verbindung, und hob darum auch jede bedeutsame Handlung desselben auf eine auszeichnende Weise hervor. Schon auf den achten Tag nach der Geburt des heiligen Kindes weiht er eine eigene Hymne seiner hohen Mutter: „Maria, Jungfrau, Gottesmutter freue dich, die du der Kunde Gabriels in heiliger Erwartung glaubtest.“ [2]) Mit herzlich frommen Worten begrüßt er sie am Feste ihrer Reinigung: „Maria, sieh'! es ehrt das Volk dich hier in rein harmonischem Gesange.“ [3]) In erhabenen Wonneklängen begleitet er sie bei der Himmelfahrtsfeier in die Höhen des Himmels: „Frohlockend singt der Engelchor der Jungfrau, die verherrlicht ward“ [4]); und am Tage ihrer gnadenreichen Geburt preist er ihre Würde hoch mit den Worten: „Laßt singen uns am festlich hohen Tage, an dem der Edelstein Maria, die mächtige und hohe, diese Welt betrat.“ [5]) Vorzüglich sind es aber die wunderlieblichen Töne Notkers, die millionenmal schon an diesem Festtage erklungen:

[6]) Maria du aus königlichem Stamm entsprossen, Mutter Jesu, unsers Königs,
Du bist werth von heil'gen Engeln hochgelobt zu werden.

---

[1]) Agni paschalis esu potuque dignas.
[2]) Gaude Maria virgo; zur Octav der Weihnacht.
[3]) Concentu parili hic te Maria.
[4]) Congaudent angelorum chori.
[5]) Ecce solemnis diei canamus festa.
[6]) Stirpe Maria regia.

O send' herab den Blick auf Sündige, die da in Andacht zu dir flehen!
Der Väter reine Sitten strahlen hell an dir, nur übertrifft sie noch;
Die Weisheit deines Vaters Salomon erleuchtet dich.
In dir glänzt ewig ungetrübt die Tugend des gerechten Königs Ezechias.
Die Gottesfurcht Josias hat einstens dich erfüllet.
Vom Glauben Abrahams, des großen Patriarchen, erscheinst du reich geziert.
Wozu jedoch erwähnen wir denn solcher Tugendhelden?
Da ja dein Sohn wie diese, so auch jene aller Welt hoch überstrahlt.
O Jungfrau du, als Licht der Welt gesandt, um ihr das Himmelslicht zu spenden,
Erhalte uns, die wir an diesem Tag' zu deinem Lobe uns versammelt.

Unter den Heiligen, die er durch Gesänge verherrlichte, schenkte er denjenigen ein verdientes Augenmerk, die einst im entferntern oder nähern Umkreise seines Landes gelebt und gewirkt hatten, und daher schon beim Volke seiner Zeit in hoher Verehrung standen. Zu diesen gehörte der hl. Mauritius und seine Martyrgenossen. Ihnen weihte Notker das schöne Lied:

[1]) Jedwedes Alter und Geschlecht begehe heut in wechselseitiger
Begeisterung das Fest der heiligen Thebeerschaar.
Die Anzahl einer Legion erreichend
Verweigert sie den Götzen ihre Opfer und den Weihrauch.
Da gab der Kaiser den Befehl, daß jeder zehnte Mann enthauptet werde.
Nun kämpfen mit des Glaubens Schwert gen Wüthende die Krieger unsers Herrn;
Als Mauriz dann, ihr heil'ger Feldherr, sie ermahnte,
Da weihten mit geneigtem Nacken sie dem Tode sich.
Der erste aller war Mauritius, der durch den Glauben siegte.
Der tapfere Exuperius war Führer,
Und Innozenz der Gottgeliebte auch, Foronimus der Vorstand der Miliz,
Und Candidus, ein weises Mitglied des Senats,
Von Christus hochgeschätzt, ward ihnen beigezählt.
Nach ihrem Tode kam noch Viktor, um die Marterpalme zu verdienen.
Der heil'ge König Sigismund hat zu Agaunum zwischen Fluß und Felsen
Den sel'gen Leibern der Bekenner mild ein Grab geschenkt,
Und über den Reliquien freigebig einen Tempelbau errichtet,
Der stets durch Gottes Wundermacht verherrlicht ward.
O Held Mauritius! sei du mit deinen Kampfgenossen Allen gnädig,
Die heut' an deinem Feste Theil genommen.
Dich hat ja Christus diesem Theil Europa's zugesendet,
Damit dem güt'gen Herrn du flehend uns empfehlest.
O Christi Martyr!

In besonders anziehendem Herzenserguß begrüßt er die hohen Patrone seines Stiftes. Am Feste des hl. Gallus ertönte Notkers Sequenz Jahrhunderte lang:

[2]) O Gall, von Gott geliebt, dem Ewigen,
Von Menschen, wie von Engelschaaren,
Der du, den strengen Rath des Herrn befolgend,
Die Güter deines Vaters, wie der Mutter Liebe,
Der Gattin Sorge, wie die Vaterfreude
Verachtetest: du folgtest arm dem armen Herrn und Meister,

---

[1]) Omnis sexus et ætas festa thebeorum martyrum.

[2]) O Galle deo dilecte.

Und zogst das Kreuz den trügerischen Freuden vor.
Doch Christus hat sie dir mit hundertfachem Lohn ersetzt,
Wie dieser Tag bezeugt, der Alle uns
In süßer Freude dir als Söhne unterwirft;
Der Schwaben dir, o Gall, zum theuren Vaterlande schenkte,
Und dich, mit Richtermacht versehn, im Himmel dem Apostelchor vereinte.
Nun rufen wir zu dir, o Gall! aus tiefstem Herzensgrunde,
Erwerbe uns die Gnade Jesu Christi,
Erfüll' die Ruhestätte seines Leib's mit Friede,
Erfreu' die Deinen, die da flehn, mit steter Ruhe,
Damit sie jederzeit gewürdigt werden,
Dir froh die schuldige Verehrung zu erweisen.

Auch dem hl. Othmar, dem zweiten Gründer des Klosters, sang Notker einen herzlichen Feiergesang:

[1]) Wohlan, geliebte Brüder, laßt das Fest
Des heil'gen Vaters Othmar hocherfreut im Geist des Herrn uns feiern.
Es juble Schwaben laut vor Gott, das einen solchen Sohn hervorgebracht.
Churwalchens Gegend freue sich, die einst als Jüngling den ernährte,
Der seiner Zeit als Priester Gott gefallen,
Der sein Gesetz in Treu befolgt, so auch die Welt mit Gott versöhnte.
O Brüder! stellt darum zu diesem Lichte einen gold'nen Leuchter,
Damit es von der Höh' herab den hellsten Glanz in Lieblichkeit verbreite,
Mit seinem Strahl des Teufels Finsterniß weithin verscheuche,
Und so dem Volk der Gläubigen den Weg zum Himmel weise.
Der sel'ge Othmar also war's, erfüllt vom Geist des Herrn, der in der Schottenzelle
Des heil'gen Gall das Klosterleben eingeführt, wie auf dem Berg Cassino
Der heil'ge Benedikt es that; er war's, der da an dieser Stätte
Die Wissenschaft genährt, und durch sein Beispiel weit geleuchtet hat.
Doch als der angesehn'ne heil'ge Mann den Wölfen, die das Heiligthum
Des Herrn verwüsteten, im Feuereifer Christi widerstand,
Da ward er aufgefangen, auf ein Inselchen des Rheins verbannt,
Und lange hart behandelt, bis aus dem Kerker dieses Lebens er
In's Reich des Himmels zog, von wo aus er den Seinen,
Die ihn bitten, des Erlösers Frieden spendet.
Er möge uns auf ewig unserm Herrn empfehlen!

Unter allen Notkerischen Sequenzen haben vielleicht jene wohl den höchsten poetischen Werth, welche den hl. Martyrern und Jungfrauen im Allgemeinen geweiht sind. Da schilderte Notker den Heldenkampf des Christenthums oft mit den kühnsten und erhabensten Bildern. So führt er in einem Liede auf einen hl. Martyrer beinahe in dramatischer Form Christus als Jakob, die hl. Kirche als Rachel, die Synagoge als Lia, den Martyrer als Joseph und die Gläubigen als die übrigen Söhne Jakobs vor:

[2]) Was jammerst du, o Jungfrau, Mutter Rachel,
An deren Anblick Jakob sich erfreut.
Wie! soll Ihn denn der alten Schwester
Triefend Auge wohl ergötzen?
Trockne, Mutter, deine nassen Augen,
Wie passen Thränenfurchen deinen Wangen?

---

[1]) Eja fratres chari festivitatem sancti Othmari patris agamus.

[2]) Quid tu virgo mater ploras Rachel forma. De uno Martyre.

Weh, weh, weh! warum hält ihr mir vor,
Daß Thränen ich umsonst vergossen,
Da mir der Sohn geraubt, der meiner Armuth
Wohl allein nur hätte steuern können;
Der jene engen Grenzen, welche Jakob
Mir erworben, nicht den Feinden überließe,
Und der den schwachen Brüdern, derer viele
Zu meinem Schmerze ich geboren, nützlich wäre.

Ist der denn wohl beweinenswerth,
Der im Besitz des Himmelreiches sich erfreuet,
Und stets durch sein Gebet vor Gott
Den vielbedrängten Brüdern Hülfe spendet?

Nicht weniger ansprechend ist eine andere Sequenz Notker's auf den Todestag mehrerer heiliger Martyrer:

[1]) Der Heldentod der Krieger unsers höchsten Königs
Lebt heute neu in der Erinnerung des Volkes Gottes auf.
Sie standen fern den Freuden dieser Welt,
Und täglich trugen sie das Kreuz, damals mit Schmach beladen.
Sie konnte keines Menschen Trotz von Christus trennen,
Durch tausend Todesqualen eilten sie zu Ihm.
Nicht Kerker und nicht Bande erweichen ihre starken Christenherzen,
Der gift'ge Biß der Bestien zernichtet nicht den Heldenmuth der Martyrer,
Und nicht erschreckt das ob dem Haupt gezückte Schwert
Die tapfern Krieger unsers Herrn.
Geborgen nun in Gottes Hand, verhöhnen sie
Die Tigerwuth, die einstens sie verfolgte,
Und spenden Himmelstrost dem Volke Christi,
Das mit so vielen Müh'n der flücht'gen Zeit zu ringen hat.
O Christi Martyrer! gedenkt der Schwachen hier,
Und laßt durch heißes Fleh'n dem ew'gen Richter uns empfohlen sein.

Die Würde heiliger Frauen und Jungfrauen, die Größe ihres schweren Kampfes gegen die Welt und den Versucher, und die Herrlichkeit ihres glänzenden Sieges hat Notker in mehreren Liedern besungen, aber keines derselben prangt in so bilderreichem Schmucke, wie das folgende:

[2]) Denkt eine Leiter himmelwärts gestellt, von Marterqualen rings umgeben,
An deren Fuß ein Drache lauert, ohne auszusetzen;
Wo mit gezücktem Schwert ein Aethiopier das Aufwärtssteigen wehrt und mit dem Tode droht;
Wo auf der höchsten Stufe mild ein Jüngling ruht, von Himmelsglanz umgeben,
Den gold'nen Lorbeerzweig in Händen haltend.
Seht, diese Leiter war's, die Christi Liebe einst der Frauenschaar ersteigbar machte,
So daß, nachdem der Wurm zertreten war, sie vor dem Aethioperschwert vorbei,
Und mitten durch die Marterqual, den Himmelssitz ersteigen können,
Um da aus Königshand den gold'nen Lorbeer zu empfangen. —
Was frommt es dir, o Höllenschlange! einst ein Weib besiegt zu haben,
Da eine Jungfrau Gottes Sohn gebar, den menschgeword'nen Jesus.
Er war's, der deine Beute dir entriß und deinen Kopf mit einem Ring durchbohrte,

---

[1]) Agone triumphali militum regis summi.

[2]) Scalam ad coelos subrectam.

Damit den Söhnen Eva's, einſt zu deinem Fang beſtimmt, die Freiheit tage.
Nun ſiehſt du, Neidiſche! wie Jungfrau'n dich beſiegen,
Wie Frauen gottgefäll'ge Söhne bilden,
Zugleich betrauerſt du die Feſtigkeit des Glaubens ihrer Männer.
Und du, die einſt den Jungfrau'n rietheſt, Gottes Glauben abzuſchwören,
Du ſiehſt, wie Frauen nun als Führerinnen gegen dich zum Kampfe ziehen,
Wie dringend ihre Söhne ſie zum Sieg ermuntern.
Ja ſelbſt dein einſt'ges Eigenthum, unreine Seelen reiniget der Herr,
Und würdigt ſich, in einen reinen Tempel ſie zu wandeln.
So laßt uns jetzt, o Sünder und Gerechte, den Herrn für dieſe Wohlthat preiſen;
Er ſtärke Jene, die da ſteh'n, und reiche den Gefallenen die Hand,
Damit wir nach dem Sündenfall ſogleich zur Tugend auferſteh'n.

So deutlich Notkers fromme Abſicht aus dieſen Texten hervorleuchtet, ſo läßt ſich doch der wahre Effekt der Sequenz aus der Dichtung allein nicht beurtheilen. Nur da, wo Wort und Töne in vereinter Macht auf das Gefühl des Herzens einwirken, vermag auch ihr Eindruck um ſo leichter erfaßt, und ihre Macht, Größe und Anmuth erkannt zu werden. Darum werden hier dem Freunde und Kenner des alten Kirchengeſangs eine Reihe von Tonſtücken unſers ehrwürdigen Tonſetzers unter den Exempla, von Nr. 5 bis 39, unter Angabe der Quellen, aus denen ſie geſchöpft, dargeboten, woraus er ſelber zu urtheilen vermag. Was ihre Aufführung anbetrifft, ſo war ſie vor Alters folgende:

Die Notkeriſchen Sequenzen wurden insgemein von zwei Chören und ſelten von einem einzigen vorgetragen; dieſe Art und Weiſe ihrer Aufführung ward ſchon durch die Beſchaffenheit ihrer Melodieen, wie ihres Textes beſtimmt.[1]) War der Chor weniger zahlreich, ſo mochten auch weniger, ja nur zwei mit einander abwechſelnde Sänger genügen. Schon in den Sequenzen aus Notker's Zeit hat man deutliche Spuren, daß hie und da Männerchöre mit Knabenchören abwechſelten. So fordert die Sequenz auf den Samſtag vor Septuageſima die Sänger folgenderweiſe auf: „Nun, ihr Gefährten, ſingt freudig Alleluja, und ihr, o Knäblein, antwortet immer Alleluja, nun ſinget Alle insgeſammt: Alleluja.“ Selbſt Frauenchöre wechſelten mit dem Chore der Prieſter ab[2]), wie noch 1260 am Feſte der hl. Fides im Frauenmünſter zu Zürich dieß herkömmliche Ordnung war, daß der eine Vers der Sequenz von den Stiftsdamen, der andere von den Chorherren geſungen wurde.

---

[1]) Sequentias si cantamus sive alternatim, sive una simul, concentu parili voce consona finiatur. (Instituta patrum St. Gallensium.)

[2]) Gerbert de Cantu.

Achtes Kapitel.

Notker's zarte Gemüthsart. — Veranlassung seiner Pfingstsequenz. — Sein Media vita. — Ostergesang: Cum rex gloriae. — Sein Hymnus auf Allerheiligen. — Sein Verkehr mit berühmten Männern. — Er weiht dem Erzbischof von Metz seine vier Lieder vom hl. Stephan. — Notker als Gesanglehrer nach dem authentischen Antiphonar. — Sein Tod und Nachruhm. — Tutilo, Notker's Freund. — Seine Tropen. — Hodie cantandus. — Instrumentalbegleitung beim Kirchengesang. — Tutilo's Instrumente. — Sein Kunstsinn.

Notker Balbulus war von äußerst zartem Gemüthe. Seine tief fühlende Seele konnte durch gewöhnliche, wie durch ungewöhnliche Ereignisse zur Composition der merkwürdigsten Gesänge begeistert werden. So befand sich in der Nähe seines Klosters eine Mühle, deren Rad nur von spärlichem Wasser getrieben wurde und dadurch ein eigenthümliches, von gewissen Tönen begleitetes Knarren bewirkte. Als nun einst Notker im Schlafgemache der Mönche verweilte und den sonderbaren Tönen zuhorchte, fühlte er sich schon zur Composition der einst so weit umher berühmten Prose gehoben: Sancti Spiritus adsit nobis gratia, in welcher der melodische Schluß jedes Satzes in der That das langsame Kreisen des Rades nachzuahmen scheint.[1] (Exempla, Nr. 23.) Ein anderes Mal blickte er in die tiefe Schlucht bei dem Martinstobel hinab, als man eben im Begriffe war, über dem Abgrunde hin an gefahrvoller Stelle eine Brücke zu erbauen; wie er nun in diesem Momente, tief in der Seele ergriffen, die Todesgefahr der Bauleute bemerkte, so dichtete und componirte er das in der Folge durch ganz Europa gesungene Lied: Media vita in morte sumus, einen Gesang, der später nicht bloß von dem Klerus in der Kirche, sondern auch vom Volke in den mannigfachsten Todesgefahren gesungen wurde.[2] Er folgt unter den Exempla, Nr. 39.

Ein anderes, ebenfalls verbreitetes und bis zum 17. Jahrhundert weit umher gesungenes Tonstück, welches Notker Balbulus zugeschrieben wird, ist der alte Ostergesang: Cum rex gloriæ Christus.[3] Er wurde in der ganzen Umgegend am Ostertage vor der Matutin gebraucht. Von seinem hohen Alter zeugt jedenfalls der Umstand, daß er schon in den Gesangbüchern des zehnten Jahrhunderts beim Officium der österlichen Zeit vorkommt, und bei diesem Anlasse als Prozessionsgesang wiederholt angewendet wurde. Man findet ihn als seltenes Alterthum unter den Exempla, Nr. 40, in treuer, mit den ältesten Handschriften in Neumen genau übereinstimmender Uebersetzung ungefähr vom Jahre 1300.

Noch ältern Handschriften zufolge gehört dem gleichen Verfasser auch ein weniger bekannter Hymnus auf das Fest Allerheiligen. Er beginnt mit den Worten:

Omnes superni ordines, quibus dicatur hic dies.

---

[1]) Erat molendinum juxta vicinum, cujus rota tarde volvebatur propter penuriam aquæ garriens quosdam dabat quodammodo vocum sonos; quod audiens homo Deo dignus, statim fuit in spiritu, et illud elegans dictamen edidit.. Sequentiam dico: Sancti Spiritus adsit nobis gratia. *(Ekkeh. V. in vita b. Notkeri.)*

[2]) Sequentis Lamentationis prosam fecit S. Notkerus, cum in Martinsdobel pons in loco præcipiti et periculosissimo ædificaretur ... Descripsi ex vetustissimo codice; ubi cum modernis etiam notis est. *(Metzlerus apud Canis. Antiq. Lect. P. V.)* Wir geben ihn unter den Exempla nach der Handschrift Nr. 546 von St. Gallen.

[3]) Ipse (Notkerus) est, qui victoriam aeterni regis per martyrium crucis sub triumpho hujus cantici deprompsit, dicens: Cum rex gloriae Christus etc. *(Acta Canonizationis B. Notkeri apud Canis. VI.)*

Notker's Name war schon bei seinen Lebzeiten weit und breit bekannt, daher es auch zu erklären, daß die gelehrtesten und berühmtesten Männer seiner Zeit um seine Freundschaft warben. Er stand in wissenschaftlichem Verkehr mit dem berühmten altdeutschen Schriftsteller Mönch Ottfried von Weissenburg; mit dem Erzbischofe Ruodbert und andern ausgezeichneten Männern von Metz; mit dem Mönche Baltharius, der ihm das Leben des hl. Fridolin weihte; mit dem Erzbischof Luitward von Vercelli; mit den kaiserlichen Hofkaplänen; mit den gelehrten Mönchen von St. Denis in Paris; mit jenen von der Reichenau und von Bobio bei Mailand. [1]) So ersuchte der Erzbischof Ruodbert von Metz den bescheidenen, ihm vielleicht persönlich bekannten Mönch von St. Gallen um einige Hymnen über das Leben und die Wunder des hl. Erzmartyrers Stephan, zu dessen Ehre in der Stadt Metz eine Kirche bestand. In der That sang Notker die gewünschten vier Hymnen im saphischen Versmaße und weihte sie dem hohen Prälaten. Gegen das Ende des vierten Liedes sagt er: „Ich, der unwürdige Notker, krank und stotternd, voller Gebrechen, habe auf Begehren des frommen Prälaten mit befleckter Zunge den Triumph des hl. Stephan besungen. Möge Ruodbert, der jetzt in jugendlicher Blüthe das Herz eines Greises besitzt, voll von Verdiensten, ein hohes Alter erreichen." [2]) Notker's Wunsch ging in Erfüllung, wenigstens regierte Ruodbert über 33 Jahre auf dem bischöflichen Stuhle von Metz. So ward der schon vom Sänger Roman begonnene Verkehr zwischen St. Gallen und Metz auch zu dieser Zeit noch gepflegt.

Im klösterlichen und engern Vereine wirkte Notker auch als Lehrer höchst segensreich. In der Schule lehrte und unterrichtete er nach der Usual- oder Neumenschrift, und nach dem authentischen Antiphonar des hl. Gregor [3]), welches zu seiner Zeit noch immer vorhanden und, wie schon bemerkt, neben dem Altare der Apostel aufbewahrt wurde. Die Bedeutung der Roman'schen Buchstaben, die zu seiner Zeit noch in vollstem Gebrauche waren, erklärte er seinen Freunden und Schülern schriftlich, namentlich Lantpert, der ihn um eine Erläuterung derselben gebeten hatte. Ihm hat es die Nachwelt zu verdanken, daß deren Bedeutung und Sinn vor gänzlicher Vergessenheit bewahrt wurde. Notker schrieb auch ein Musikwerk unter dem Titel: De Musica et Symphonia, welches im 11. oder 12. Jahrhundert noch bekannt war und zum musikalischen Unterrichte gebraucht wurde, jetzt aber verloren ist. [4]) Daß Notker übrigens nicht bloß die irdischen Töne im Auge hatte, sondern durch sie des Menschen Geist zum Höhern und Göttlichen emporzutragen strebte, zeigt schon seine Ansicht, die er über den Psalmgesang ausgesprochen. Nach ihm soll der Gesang einem gläubig frommen Herzen entsteigen; denn „nicht ein hohles Geschrei bringt zu den Ohren des Herrn, sondern der bescheidene Laut aus friedliebender Brust." [5]) Und anderswo: „Unser Lied wird Gott gefallen, wenn unser Gesang nicht mit der Stimme bloß, sondern auch mit einem guten Gewissen vorgetragen wird." [6]) Wie Notker in seinem Leben sich auszeichnete als Künstler, so auch als Heiliger. Er, „der mit dem Stabe den Teufel einst hart gezüchtigt", hat ihn auch besiegt; glänzend durch das Beispiel eines gottseligen Wandels, starb er in vorgerücktem Alter im Jahre 912 im Rufe der Heiligkeit. Seine geistlichen Gesänge, frühzeitig von den Päpsten gutgeheißen und für den Kirchengebrauch genehmigt, erfreuten und erwärmten nach seinem Tode noch Millionen Herzen. [7])

---

[1]) Handschrift von St. Gallen, Nr. 561, 446, S. 50, 70 und 728.

[2]) Aeger et balbus, vitiisque plenus
Ore polluto Stephani triumphos
Notker indignus cecini, volente
Praesule sancto.

Flore Ruodbertus juvenale qui nunc
Cor senum gestans, senium beatus,
Ac piis plenus meritis, videre
promereatur.

[3]) Cantum correxit secundum usum, juxta exemplaria beati Gregorii in scolis docuit et instituit.
(Ekkeh. V. in vita b. Notkeri)

[4]) Vergl. Joannis Cottonis Musica bei Gerbert, Scriptores II, pag. 231, wo dieser Schriftsteller an den Bischof Fulgentius schreibt: De Martiale, Ottone, *Notkero*, quorum libros tu utpote in hac arte probatissimorum diligenter perspexisse diceris.

[5]) Si quod voce sonat, fido mens pectore promat,
Nec clamor Domini tantum sublimis ad aures,
Quantum vox humilis, placido de corde propinquat.
(Fragm. Notkeri de Psalmodia apud Canis. V.)

[6]) Nostra laus erit accepta voce si quod canimus canat pariter et pura conscientia. (Notker in der Sequenz nostra tuba.)

[7]) Venerandus Apostolicae sedis Pontifex (Nicolaus) ea, quae vir sanctus, Spiritu S. annuente, dictaverat, sanc-

Seine Trauerklänge: Media vita in morte sumus, ertönten von da an in St. Gallen nicht bloß bei jährlich sich wiederholenden Bittfahrten auf die nahegelegenen Höhen und Berge, sondern auch an Gedächtnißtagen für Verstorbene und überhaupt zur Zeit schwerer Bedrängnisse.[1]) Wie so viele andere, so wurde auch dieses Tonstück von St. Gallen aus in allen Gegenden verbreitet; man sang es in den verschiedenartigsten Schrecken des Todes, es ertönte aus den stürmenden Meeres- und Seeswogen, und Kriegsheere stimmten es an während blutigen Schlachten. So wurde dieses allbekannte Lied das Mittelalter hindurch bis in's 13. Jahrhundert ein allgemeines Volkslied. Ja man legte ihm sogar mitunter die abergläubische Wirkung bei, als könne man sich dadurch vor dem Tode sichern und dem Gegner den Untergang bereiten. Deßwegen sah sich das Concilium von Köln im Jahre 1316 (Can. 21.) genöthigt, zu verbieten, daß Jemand ohne die Erlaubniß seines Bischofs, gegen irgend einen Menschen das Media vita absingen dürfe. Im 14. und 15. Jahrhundert war es auch in deutscher Uebersetzung allgemein beliebt und verbreitet, und das Basler Plenarium, oder „Evangelybuoch, Summer und Winterteyl (Basel, 1514)", hat es uns als Lied vor der Predigt also aufbewahrt:

In Mittel unsers Lebens Zeit
Im Tod seind wir umbfangen.
Wen suchen wir der uns Hilfe geit,
Von dem wir Huld erlangen,
Dann Dich Herr alleine
Der umb unser Missetat
Rechtlichen zürnen tust.
Heiliger Herre Got,
Heiliger starker Got
Heiliger und barmherziger Heilmacher Got,
Laß uns mit Gewalt tun des bittern Todes Not.

Dieser fromme Herzenserguß Notker's, diese ehrwürdigen, an Tod und Ewigkeit mahnenden Klänge sind bis auf den heutigen Tag noch nicht verklungen. Im 16. Jahrhundert hatte sie die englische Hochkirche sogar in ihre Agenda aufgenommen, und in deutscher Uebertragung findet man sie selbst unter den Gesängen der Lutheraner. Noch bis in die neueste Zeit wurden sie an gewissen Tagen in der Domkirche zu Augsburg aufgeführt; die Melodie des deutschen Liedes spielte noch vor nicht langen Jahren täglich Mittags 12 Uhr das Glockenspiel der Klosterkirche von Salmansweiler, und im alten fürstabtlichen Lande von St. Gallen werden sie an einigen Orten jetzt noch hie und da beim Gottesdienste gesungen.

Besonders war es die denkwürdige Sammlung seiner Sequenzen, die ihm einen unsterblichen Ruhm erwarben, die bald nach ihrem Erscheinen durch vielfache Abschriften verbreitet wurden, und dann wie in ganz Deutschland und in Frankreich, so auch theilweise in England und in Italien die mittelalterlichen Feste verherrlichten. In wie hohem Ansehen diese ehrwürdigen Klänge standen, geht schon daraus hervor, daß man sie als den Hauptgesang eines jeglichen Festes betrachtete. Darum herrschte im

---

tivit, atque sanctae ecclesiae Christi per mundi clymata in laudem Dei colenda instituit; et non solum ea, quae b. vir Notkerus dictaverat, verum etiam ea, quae socii et fratres ejus in eodem monasterio S. Galli composuerant, omnia canonizavit, videlicet hymnos, sequentias, tropos, letanias, omnesque cantilenas rithmice, metrice, vel prosaice, quas fecerant, et disciplinas, quas docuerunt, totum autenticavit, ac divulgavit in laudem S. Trinitatis et B. Mariae, omniumque sanctorum S. Matris ecclesiae.
(Ekkeh. V. in vita b. Notkeri.)

[1]) Sequens pulcherrima Antiphona cum versibus *posterioribus*, scilicet *In te*, *Ne*, *ve* sanctorum antiquorum monachorum Sancti Gallensium nostrorum. Statuerunt quoque eam annuatim cantari feria secunda rogationum ... Cantaturque in *magnis tribulationibus omnibus*. Sed Antiphona haec cum his sequentibus Versibus III. potest cantari in die omnium fidelium defunctorum post Responsor. Libera me domine, ad beneplacitum. *(Nota ex Cod. St. Gallensi* 546.*)* In den Exempla wurden diese Verse, da sie spätern Ursprungs sind, ausgelassen.

10. Jahrhundert in deutſchen Klöſtern die Sitte, wie beim Nachtofficium während dem Tedeum, ſo beim Tagofficium während der Sequenz alle, oder doch wenigſtens die zwei größten Glocken zu läuten.[1]) So lag es an jedem hohen Feſttage dem Cantor ob, den Abt im Kapitel zu fragen, welche Sequenz man zu ſingen habe, da ſchon damals auf die gleichen Feſte mehrere vorhanden waren.[2]) Der Name des Mannes, der jene Klänge einſt erfunden und zum erſtenmale geſungen, wurde noch im nämlichen Jahrhundert nicht bloß von ſeinen Schülern und Nachfolgern als Zierde und Glanz ihrer Schule gefeiert[3]), ſondern ſelbſt in Verſammlungen hoher Kirchenfürſten mit Ehrfurcht genannt.[4]) Wie man von vielen der ältern Kirchengeſänge, die in ihrer erhabenen Hoheit und Würde, Schönheit und Größe, Lieblichkeit und Anmuth Jahrhunderte durchklungen, und in unveränderlicher Friſche fortan die nämliche Gewalt und Wirkung geübt, längſt überzeugt war, ſie hätten ihren Urſprung einſt in einer vom göttlichen Geiſte erfüllten Seele gefunden, ſo wurde auch den Notkeriſchen Sequenzen die gleiche Ehre zu Theil. Ihre erhabenen Klänge wirkten ſo wunderbar auf die Herzen der Zuhörer, daß man kaum hundert Jahre nach dem Tode ihres Verfaſſers die Anſicht ausſprach, Notker habe ſie, von höherer Inſpiration geleitet, niedergeſchrieben.[5]) Von nun an wurden ſie von Hohen und Niedern mit Liebe und Freude geſungen, und mit Erbauung und Andacht angehört. Wie ſie in einfachen, abgelegenen Landkirchen aus dem Munde eines einzigen oder nur weniger Prieſter ertönten, ſo wiederhallten ſie auch, von wohlbeſetzten Sängerchören vorgetragen, in prächtigen Domen und reich geſchmückten Stifts- und Kloſterkirchen. So breitete ſich ihr Ruf immer weiter aus, und drang jenſeits der Alpen bis zur Hauptſtadt der chriſtlichen Welt, wo manche von ihnen den Sequenziarien einverleibt und ſelbſt vom Oberhaupte der Kirche mit Bewunderung geleſen wurden. Es war im Jahre 1215, als Abt Ulrich von St. Gallen in Geſchäften ſeines Kaiſers ſich zu Rom aufhielt, und Notker's Pfingſtſequenz: Sancti Spiritus adsit nobis gratia, vor dem Papſte Innozenz III. geſungen wurde. Sie bewirkte in dem Gemüthe dieſes großen Fürſten der Kirche einen ſo tiefen und bleibenden Eindruck, daß er gleich nach Vollendung des Gottesdienſtes den Abt zu ſich rief, ſich bei ihm über die nähern Lebensumſtände ihres Verfaſſers erkundigte[6]), und ihm beinahe Vorwürfe machte, daß man von ſeinem Kloſter aus keine Anſtalten zur Kanoniſation eines ſo großen Mannes treffe.[7])

---

[1]) In summis festivitatibus ad Te deum laudamus, omnia signa *similiter ad Sequentiam in die* vel duo principalia percutiantur. (De consuetudine Monachorum. Cod. saec. X. Einsidl.)

[2]) Diebus solemnitatum in capitulo interrogetur Abbas a Cantore quae cantanda sit Sequentia. (Ibidem.)

[3]) Notker's Lob verkünden ſchon die Verſe, die man im 10. Jahrhdrt. in St. Gallen ſeiner Sammlung vorausſandte:

Optans misceri Notkerus in aethere plebi,
Cujus *dulcisonis vox nunquam cessat ab hymnis*,
Gaudia dum licuit crucis hoc in carmine lusit
Quod domino laudi, *Galloque studebat honori*.

[4]) So wird vom Jahre 966, wo ſechs Biſchöfe und eben ſo viele Aebte das Kloſter St. Gallen viſitirten, erzählt:

Quidam fratrum ecclesiam egressus, sequentiarium manu ferebat; quem illi (Episcopi et Abbates) assumentes, in sequentia diei *Notkerum Balbulum laudant*.
(*Ekkehard.* in casibus.)

[5]) Im folgenden Jahrhundert hatte Notker Labeo ſeinen Schülern Verſe diktirt, die Ekkehard IV. in ſpäterer Zeit ausbeſſerte und mit Erklärungen begleitete; da wird die hohe Verehrung zu Notker und ſeinen Hymnen folgenderweiſe ausgeſprochen:

Pneumate testante a. sacer pangit orbi carmina Notker; *b.* Hic Abrahae pactum *c* modulavit carne subactum, *d.* Et quemque diem *e* decuit, homo vociferavit. Insolito rore pneuma pluit ejus ab ore. *f.*

Die Erläuterungen, die Ekkehard ſelber dieſen Verſen beifügte, ſind folgende: Zu *a.* Spiritu sancto procul dubio inspirante; *b.* presbyter sequentias 50 cum sancti spiritus; *c.* promissum; *d.* natus ante saecula; dieß iſt der Text zur Weihnachtſequenz: *e.* festum; auf jedes der damaligen Hauptfeſte verfaßte Notker Sequenzen; *f.* in 50 suis sequentiis Jubeleo Dei, maxime autem in sancti spiritus.

[6]) Inquisitus (Abbas Uodalricus V.) ab Apostolico de B. Notkero, an magnae penes Alamannos esset auctoritatis, dignum eum judicavit canonizatione Catholica.
(*Conradus de Fabaria in casibus.*)

[7]) Bene hic ponendum est, quod *nostris temporibus* evenit colloquium de beato viro apud sedem Romanam. Venerabilis Abbas S. Galli Uodalricus V.... in legatione Regis Friderici secundi postea Caesaris venit Romam ad Innocentium Papam III. missus. Accidit, missam celebrari ante Apostolicum de sancto Spiritu cum sequentia *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*, praesente Abbate. Fecerat et ipse idem Papa sequentiam de S. Spiritu (videlicet: Veni sancte spiritus). Peractis missis et orationibus convenerunt iterum ad confabulandum, et inter coetera requisivit Papa Abbatem dicens: Quis fuit Notkerus tuus, an quomodo agis diem anniversarii ejus? Erant enim *Romæ*

Die Würde und Andacht, die Gewalt und Erbauung, die man diesen Gesängen nur wenige Jahre später zuschrieb, hat uns Ekkehard V. in folgenden Zügen geschildert: „Gott verlieh dem hl. Notker die Gabe dieser englischen Gesänge, damit der Mensch bei Anhörung derselben in seinem Gemüthe zur Andacht gestimmt, sein Herz erweitert, sein Geist über sich selbst gehoben und verklärt werde. Als Elisäus sich vom prophetischen Geiste noch nicht gerührt fühlte, ließ er einen Sänger kommen, durch dessen Gesang er alsobald mit der Seherkraft erfüllt ward. In der That pflegt nach unserer Ueberzeugung eine liebliche Harmonie die Seele zu erfreuen und sie an ihre innere Erhebung zu mahnen. Je mächtiger nämlich die Liebe eine Seele ergreift, um so tiefer wird sie durch die Harmonie von außen her gerührt und an jene innere geistige Harmonie erinnert, welche das Gemüth des Zuhörers zur heiligsten Freude erhebt. Daher bereiten wir durch die Psalmodie und Lobgesänge dem Herrn jenen Weg, auf welchem er in wunderbarer Offenbarung seiner Geheimnisse zu uns zu kommen wünscht, wenn wir nämlich mit Herzensfreude in die heiligen Loblieder einstimmen, und in den lautesten Tönen und in reinster Andacht unsere tiefen Dankgefühle aussprechen. Durch solchen Psalmgesang, durch solche geistige Harmonie wird die betrachtende Seele in den Regeln der ewigen Schönheit geübt, sie fühlt sich von unaussprechlichem Jubel zu Gott gehoben, vor ihr verschwindet die Erde und alles Irdische, und sie steigt in tiefster Beschaulichkeit in's ewige Heiligthum ein. — Das war die Kunst, womit der göttliche Geist den seligen Notker, sein auserwähltes Gefäß, erfüllte." [1])

Ueber sechs volle Jahrhunderte wiederhallten diese ehrwürdigen Feierklänge in unsern Tempeln, und erfreuten, hoben und erbauten Priester und Volk. Einzelne derselben wurden sogar in die deutsche Sprache übertragen, um zugleich als Volksgesang zu dienen. In dieser Weise bearbeitete Ludwig Moser, Karthäuser und Magister der Künste zu Basel, noch vor dem Schlusse des 15. Jahrhunderts Notker's schöne Sequenz: Congaudent angelorum chori, auf die hl. Jungfrau, unter Beibehaltung der ursprünglichen Melodie. [2]) Welchen Werth man um die vierzig Jahre später der Notkerischen Pfingstsequenz noch beilegte, geht aus den Worten Glarean's hervor, eines gefeierten Kenners des alten Kirchengesangs, der sie als ein Meisterwerk bezeichnet von unaussprechlicher Tiefe, in welchem der Tonsetzer nicht nur die größte Mannigfaltigkeit der Modulation innert den Grenzen einer einzigen Tonart dargeboten, sondern auch auf die zierlichste Weise die Worte mit der Melodie verbunden habe. [3])

---

aliqua scripta de eo in libris Sequentiarum, quae ipse Papa legerat. Respondens Abbas, simplicem Monachum eum fore ... valde sciolum et sanctum; ad quem Papa: agisne festivitatem ejus? cui ille: non Domine, scimus quia sanctus est, privatim tantum agitur de eo, sicut pro alio defuncto. His verbis Papa commotus: O nequissimi, inquit, malo vestro tanti viri, qui erat plenissimus Spiritu sancto, quod hujus festivitatem non celebratis, infelices eritis. (*Ekkeh. V.* in vita beati Notkeri.)

[1]) *Ekkeh.* in vita b. Notkeri.

[2]) Handschrift von St. Gallen 546. Sie beginnt: „Sich mit frowend der englen chor, der hochwirdigen junckfrowen" ꝛc. Die Uebersetzung hat Satz für Satz die gleiche Silbenzahl, wie das Original. (Vergl. Exempla, Nr. 27.) Von ihrer Volksthümlichkeit mag der Schluß derselben vom Satze an: Quam splendida stella maris rutilat, zeugen:

Wie überlüchtend der merstern glänzet im himel,
Der das liecht allen sternen und mentschen und gaistern so schon wirdiklichen geboren hat.
Dich küngin der himlen dis demütig volk mit andechtigem hertzen lobet.
Mit singen in fröden dich mit allen englen uber die himeln uffüret.
Dich junckfrow singend alle propheten-bücher, der chor jubiliert aller priester, die apostel und Christi martirer dich lobent.
Dir alles volk, man und frowen flissig nachfolgent, die das junckfröwlich leben habent, himelsfürsten in künscher liebe sich gesellent.
Darum die cristenlich kilchen dich mit herzen, dich mit lobgesang allzit eret.
Dir offenbart sich flisslich ir grosz andach mit demütigem betten dich anrüffend maria.
Das du ir hilf bewysest by cristo unserm heren in zit und in allen nöten. amen.

[3]) Habet haec prosa miram modestiam, innarrabilemque gravitatem, in qua operae pretium est videre authoris ingenium, quam varias in uno modo invenerit formulas, quam limitibus modi coërcitum exhibuerit, quam eleganter verba numeris accommodarit. So schrieb Glareanus in seinem Dodec., obgleich er nicht einmal den Namen des Verfassers kannte.

Das Mittelalter hindurch von der Geistlichkeit der Umgegend, wie vom Volke hochverehrt, wurde endlich Notker zu Anfang des 16. Jahrhunderts vom Papste Julius II. beatifizirt.

Der dritte in diesem merkwürdigen Bruderbunde, ein vertrauter Freund Ratpert's und Notker's, und wie diese ein früherer Schüler Marzell's, war Tutilo, der als ein Universalgenie vor vielen andern hervorragte. In den höhern Wissenschaften gründlich unterrichtet, bewährte er sich zugleich als ausgezeichnet in der Redekunst, als wohlgeübt in der Schnitzarbeit und Malerei, als hervorragend in seinen Kenntnissen in der Architektur und Goldarbeit. Gleich seinen zwei Mitgenossen war er ebenfalls wohlerfahren in der Kunst der Töne.[1]) Wie Notker durch seine Sequenzen, so hatte sich Tutilo durch seine Tropen einen unvergänglichen Namen in der Geschichte der mittelalterlichen Tonkunst erworben. Es hatte sich nämlich im 9. Jahrhundert die Sitte verbreitet, die Meßgesänge, insbesonders die Introitus der höchsten Festtage mit zierlichen, sowohl aus Text, als Melodie bestehenden Zusätzen zu vergrößern, und sie dadurch gewissermaßen mit einem Festkleide auszuschmücken.[2]) Diese Zusätze waren es nun, die man Tropen nannte. Wahrscheinlich hatte sich der Gebrauch derselben, wie jener der Sequenzen, von St. Gallen aus über die Kirche verbreitet, in welcher sie sich in verschiedenartigster Gestaltung bis gegen das 17. Jahrhundert erhalten. Tutilo erscheint als erster bekannter Verfasser dieser eigenthümlichen Gesänge. Ihm gehört unter andern die weit ausgebreitete Weihnachtstrope: Hodie cantandus; dann auch: Omnium virtutum gemmis, welche beide der Tonkünstler dem Kaiser Karl dem Dicken zur Aufführung überreichte.[3]) Ferner schrieb er für den gleichen Monarchen: Quoniam dominus Jesus Christus cum esset; Omnipotens genitor, fons et origo, und Gaudete et cantate. Tutilo's Tonschöpfungen zeichneten sich schon zu seiner Zeit vor allen übrigen durch ihren eigenthümlichen Satz aus, so daß Ekkehard IV. darauf aufmerksam machte, wie leicht ein Musiker sie von den übrigen zu unterscheiden vermöge.[4])

Tutilo hatte oft Gelegenheit, auch außerhalb dem Kloster Proben seiner weit umfassenden künstlerischen Kenntnisse zu geben. Oft befand er sich auf Reisen. Bald ward er nach Konstanz gerufen, um den Hauptaltar des Domes mit einem Kunstgemälde seiner Erfindung zu schmücken, oder die Kanzel auf glänzende Weise zu vergolden; bald sah man ihn in Geschäften seines Klosters in Mainz; oder dann war es wieder das ferngelegene Metz, wo er Bilder der Heiligen in erhabener Arbeit kunstvoll entwarf. Wie er bei seinem Verweilen im Kloster die Ränke Böswilliger auf geschickte Weise zu enthüllen vermochte, ebenso wußte er sich auch in der Welt mit großer Gewandtheit durchzuschlagen. Einst wurde er mitten in einem einsamen Walde von einigen bis an die Zähne bewaffneten Räubern angefallen; allein sein bloßer feuersprühender Blick und die geballten Fäuste, die er ihnen zeigte, vermochte die Verwegenen zur Flucht zu bewegen. Wie im Handeln, so war er voll Kraft und voll Witz in seiner Rede, so zwar, daß einst Kaiser Karl der Dicke Tutilo's Abte Vorwürfe machte, daß er einen solchen Haudegen an Körper und Geist mit einer Kutte bekleidet habe.

Seine Sculpturarbeiten waren von ausgezeichneter Schönheit, ganz besonders jene, die das Bild der hl. Jungfrau darstellten. Ihr Anblick erfüllte seine Zeitgenossen mit so hoher Bewunderung, daß sie behaupteten, Maria selber habe ihm bei seiner Arbeit die Zeichnung diktirt und den Meißel geführt.

---

[1]) Versus et melodias facere præpotens. *(Ekkeh. in casibus.)*

[2]) Z. B. Am Feste des Apostels Johannes wurden dem Introitus: „In medio ecclesiæ" folgenderweise Tropen eingeschaltet: Quoniam Dominus Jesus Christus sanctum Johannem plus quam cœteros diligebat Apostolos. *In medio ecclesiae aperuit os ejus* ut sacramentum fidei et Verbum coæternum Patri scriptis pariter et dictis prædicaret, *et implevit eum dominus*, qui eum in tantum dilexit ut in cœna sacratissima supra pectus suum eum recumbere permisisset *spiritu sapientiae et intellectus*, quo inspirante evangelizavit dicens in principio erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum *stolam gloriae induit eum*. Inde nos moniti peccata nostra confitentes tibi Christe sanctoque Joanni psallimus dicentes Ps. *Bonum est*, cum *Gloria*. Quam Trinitatis gloriam dilectus Domini Joannes profundissime et intellexit, et excellenter pronunciavit. *In medio* etc.

[3]) Quos tropos Karolo ad offerendam, quam ipse rex fecerat, obtulit canendos. *(Ekkeh. in casibus.)*

[4]) Istos proposuimus, ut quam dispar ejus melodia sit cœteris, si musicus es, noris. *(Ibid.)*

Als er einst in der Stadt Metz das Bild der hl. Jungfrau gravirte, verbreitete sich in der Stadt das Gerücht, eine himmlisch glänzende Frau stehe an seiner Seite und unterrichte ihn bei seinem Kunstgeschäfte. Als das Gerede der Leute auch zu seinen Ohren kam und man ihm sagte, wie hochgesegnet er wäre vor Gott, eine solche Lehrerin bei Ausführung seines Kunstwerkes zu haben, so verließ er alsobald jene Stadt und konnte sich nicht mehr entschließen, daselbst ferner seiner Kunst obzuliegen. Dieses Bild wurde lange nachher noch aufbewahrt und war, nach dem Ausspruche von Augenzeugen, wie lebendig anzusehen.[1]) Die Stiftsbibliothek von St. Gallen besitzt jetzt noch eine ehrwürdige Sculpturarbeit von der Hand dieses Künstlers. Tutilo hatte sie dem Abtbischof Salomon um das Jahr 913 in eine Tafel von Elfenbein eingegraben. Sie stellt oben die hl. Jungfrau dar, von vier Engeln umgeben, und unten den hl. Gallus, wie er einem Bären ein Stück Brod darreicht.

Auch in musikalischer Beziehung sind einige theure Denkmale an den kunstbegabten Mann auf uns gekommen, darunter das bekannteste von Tutilo's Tonwerken, nämlich sein Tropus: Hodie cantandus est, auf das Weihnachtsfest. Wie dieser zu St. Gallen in mehreren Handschriften des 10. Jahrhunderts noch in Neumen vorhanden (so in der Handschrift Nr. 378, Seite 41, woraus er unter den Monumenta, Nr. 31, als Facsimile geboten wird), so wurde er auch zur Zeit der Aenderung der Tonschrift in die nachguidonische übersetzt, wie wir ihn unter den Exempla, Nr. 41, dem geneigten Leser darbieten.[2]) — Das Stück war weit umher verbreitet und jährlich zum Introitus der dritten Weihnachtsmesse gesungen. Ein zweiter Tropus von ihm steht unter Exempla, Nr. 42; er war für das Kyrie bestimmt und, wie erwähnt, für Kaiser Karl den Dicken componirt.

Uebrigens glänzte Tutilo nicht blos als schaffender, sondern auch als übender Musiker. Besonders lieblich und ansprechend waren seine Melodieen, wenn er sie in der Kirche mit dem Psalterium oder der Rota begleitete.[3]) Offenbar erscheint der Gebrauch musikalischer Instrumente zur Begleitung des Kirchengesangs unter den Mönchen St. Gallens als keine Neuerung. Ihre aus Schottland stammenden Vorfahren erzählten ihnen wahrscheinlich von den christlichen Angelsachsen, welche schon im 17. Jahrhundert in ihren Kirchen sich des Psalteriums und der zehnsaitigen Leier zum Gesange bedienten.[4]) Auch im Leben des hl. Columban wird deutlich auf diesen Gebrauch hingedeutet. Selbst in Deutschland finden sich aus dieser Zeit deutliche Spuren davon. Beim feierlichen Empfang Karls des Kahlen in der Reichenau, im Jahre 829, werden des Naupliiums und der Flöte, des Organums und der Cymbale erwähnt, die man zur Begleitung des Gesangs gebrauchte. So mochte es auch in St. Gallen eine länger bestehende Uebung sein, sich bei gewissen kirchlichen Feierlichkeiten solcher Instrumente zu bedienen.

Das siebensaitige Psalterium war es vorzugsweise, dem die alten Mönche St. Gallens die deutsche Benennung Rota gaben; jedoch kommt in den dortigen Handschriften dieser Name auch dem Triangel, der Zither und dem Glockenspiele zu. Notker Labeo beschreibt sie in seinem deutschen Musikwerke folgenderweise: „Die Leier und die Rota haben sieben gleich gefärbte Saiten.[5]) Das Psalterium, die Rota, ist eine Art Organum, ein Saiteninstrument, das mit den Händen gespielt wird.[6]) Die Rotta ist gebaut, wie das Tintinabulum und Glockenspiel."[7]) Der gleiche gibt in seinen deutschen Psalmen

---

[1]) Imago ipsa sedens, *quasi viva*, cunctis inspectantibus *adhuc hodie* est veneranda. *(Ekkeh. in casibus.)*

[2]) Mit Neumen steht er auch in der Handschrift von St. Gallen 378, Seite 41, und mehreren anderen Sammlungen von Tropen. In neuerer Tonschrift bietet ihn nach den Grundzügen der alten die Handschrift von Einsiedeln Nr. 22, geschrieben um's Jahr 1300, unter dem Abte Johann von Schwanden. In diesem Codex ist zugleich angegeben, wie der Abt, die Ministri, die Cantores und der allgemeine Chor bei der Aufführung des Stückes mit einander abwechselten.

[3]) Quæ Tuotilo dictaverat, singularis et agnoscibilis molodie sunt, quia per psalterium seu per rottam, qua potentior ipse erat, neumata inventa dulciora sunt. *(Ekkeh. in casibus.)*

[4]) Vergleiche Seite 2, Anmerkung 1.

[5]) Fone diu sint an dero lirun unde an dero rotun siben sieten, unde sibene gelicho gevverbet. (Bei Gerbert, Scriptores, I. Bd., mit Recht Notker Labeo zugeschrieben.)

[6]) Psalterium Rotta est genus organi, ist ein Slat orgin sangis, so also Seitspil ist, das ruoret man mit Handen. Psalterium Rotta habet oben an buh, Cythara habet niden an buh. *(Cod. St. Gall.* 261, pag. 131.)

[7]) Rottun factitium est sicut tintinabulum et clocca.

den Ausdruck Psalterium ebenfalls mit „Rotun", und schreibt darüber: „Nachdem die Musiker und Spielleute dieses Instrument zu ihrem Gewerbe verwendeten, so gaben sie ihm auch eine bequemere Form, fügten mehrere Saiten hinzu, legten ihm den deutschen Namen Rotta bei und veränderten jene mystische dreieckige Gestalt der Dreifaltigkeit." Den Mißbrauch des Psalteriums hatte auch der Mönch Ermenrick von Reichenau in Mitte des 9. Jahrhunderts bezeichnet, wenn er in einem Briefe schreibt: „Nimm das Psalterium zur Hand, aber nicht etwa das eines Zottenreißers, der vor der Thüre draußen steht, auch nicht das eines tanzenden Sclaven." [1]) So beruht es denn auf sichern Daten, daß schon im Laufe des 9. Jahrhunderts bisweilen Instrumente zur Unterstützung des Kirchengesangs verwendet wurden.

Jedenfalls war es Tutilo, der seine Tropen unter Begleitung vortrug, sich in allen damals üblichen, sowohl Saiten- als Blasinstrumenten in hohem Grade auszeichnete, und in diesem Fache die Söhne der Adelichen in einem vom Abte eigens bestimmten Saale unterrichtete. [2])

Tutilo, geliebt und bewundert als Mönch, Priester, Gelehrter und Künstler, starb im Jahre 915, am 27. April. [3]) Die Katharinakapelle, in welcher er bestattet wurde, nannte man später nach seinem Namen Tutiloskapelle.

---

[1]) Tu psalterium arripe, puto non alicujus mimi ante januam stantis, sed neque Sclavi saltantis.
(Epist. Erm. Cod. 265.)

[2]) Musicus sicut et socii ejus, sed in omnium genere fidium et fistularum præ omnibus; nam et filios nobilium in loco ab Abbate destinato fidibus edocuit.
(Ekkeh. in casibus.)

[3]) Das sanktgallische Todtenverzeichniß gibt seinen Todestag mit folgenden Worten an: „5. Kal. Maji obitus Tuotilonis mon. atque presbyteri. doctor iste insignis, cælatorque fuit."

Neuntes Kapitel.

Der Empfang Kaiser Konrads I. — Sein Aufenthalt in St. Gallen. — Dekan Waltram und seine Tonwerke. — Abt Hartmann. — Seine Litanei für die gewöhnlichen Sonntage. — Seine Lieder auf die unschuldigen Kinder. — Festgruß an den König. — Seine Pflege des römischen Gesanges. — Jährliche Feste und Prozessionen, an Weihnachten. — Das Knabenfest am Tage der unschuldigen Kinder. — Sonntagsprozessionen. — Der festliche Umzug am Palmsonntage. — Die Auferstehungsfeier am Ostersamstag. — Die Bittwoche und die Prozessionen mit den heiligen Reliquien. — An den Festtagen des heiligen Gall und Othmar.

Wie kaum ein anderer Monarch bewährte sich Kaiser Konrad I. (von 911—918) als ein hoher Gönner und Freund des Stiftes St. Gallen. Im Jahre 912 war er nach Konstanz gekommen, wo er die Feier des Weihnachtsfestes beim Abtbischofe Salomon beging. Als nun während dem königlichen Festmahle von den prachtvollen Abendprozessionen die Rede war, die in St. Gallen alljährlich während jenen drei Tagen stattfanden, äußerte der Monarch alsobald den Wunsch, mit seinem Hofe dahin abzureisen. Sogleich wurden die nöthigen Schiffe bereitet. In der Frühe des folgenden Morgens trugen sie schon den Kaiser, die Bischöfe seines Hofes und das übrige Gefolge auf der Fläche des Sees, und landeten um die Mittagstunde am sanktgallischen Ufer.[1]) Unter dem Jubel und Frohlocken des Volkes nahten sie sich dem Kloster, dessen Bewohner, von der nahen Ankunft wahrscheinlich schon unterrichtet, mit neugedichteten Begrüßungsliedern für den festlichen Empfang sich versehen hatten.[2]) Der Kaiser erschien; die Mönche zogen ihm in klösterlicher Ordnung entgegen, und draußen vor dem Tempel ertönte Dekan Waltram's Lied zum Gruß an den hohen Regenten[3]):

Komm', benedeiter Monarch! zur Zelle des heiligen Gallus,
Die unter Othmar's Schutz dir zum Empfange bereit.
Sieh', dieser Tempel umschließt der seligen Leiber so viele,
Ziehst du in's heilige Haus, wirst ihre Menge du seh'n.
Möge denn stets die heilige Schaar dich beschützend erhalten,
Deren Reliquien Schatz hier dieser Tempel besitzt.
Herrscher! dich sandten daher die Franken zu Schwabens Erhaltung,
Weide die Heerde nun satt, die schon so lange verwaist.
Sieh'! der Bayer und Slave, der Sachse, Benamer, Thüringer,
Bleiben mit Herz und mit Sinn stets deinem Scepter getreu.

---

[1]) 912 Rex Chuonradus in festivitate S. Stephani ad Vesperum venit ad monasterium S. Galli.
(Hepidanni Annal.)

[2]) Rex (Conradus) littus nostrum attigit meridianus, et sancto Gallo appropians *noris laudibus dictatis, in loco gloriosus susceptus est. (Ekkeh. in casibus.)*

[3]) Es hat ursprünglich den Titel: Waldrammi Decani.
Rex benedicte veni visens habitacula *Galli*,
Othmari tectis accipienda sacris.
Istud sanctorum concludit millia templum,
Quam subiens aedem, experiaris opem.
Jugiter ista suis te servet turba sub alis,
Cujus reliquias haec tenet aula pias.
Francia te *Suevis*, o Rex, direxit alendis:
Jam pecuare tuum pasce diu viduum.
Noricus, et Sclavus, Bemanus, Saxo, Toringus,
Corde manent alacri te dominante tui.
Occiduae gentes, Hyspania, Gallia triplex
Se studeant properè sub tua sceptra dare.
Italiae populus diverso sanguine mixtus
Ad te pigmentis, palliolisque ruat.
Ebrus, Thermoodon, Trax, Nuchul, Bosforus, Ufens,
Sumant maxillis jam tua frena suis.
Hos inter populos nostri miserere Monarcha,
Commonitus fido à Salamone tuo.
Fias placatus nobis, maneasque misertus,
Quos stirps Scottorum suasit in hanc eremum.

Spanien, Gallien auch, das dreifach getheilte, im Weſten,
Neige den Nacken vor dir, ſchnell zu gehorchen bereit.
Auch Italiens Volk, ein Gemiſche verſchiedenen Blutes,
Eile in Mantel und Schmuck, um dir zu huldigen, her.
Ebro und Thermoodon, der Bosphorus, Nuchul und Ufens
Beuge gezügelt ſich dir leitbar zu jeglicher Stund'.
Unter der Zahl dieſer Völker, Monarch! o gedenke auch unſer,
Gleichwie der Abt Salomon, treu dir ergeben, dich bat. [1])
Sei uns gewogen ſofort und umfaſſe mit Liebe die Deinen,
Die in die Einſiedelei führte ein ſchottiſcher Stamm.

Kaiſer Konrad weilte nicht ohne großes Vergnügen drei Tage und ſo viele Nächte lang in St. Gallen; was ihn da aber ganz beſonders erfreute, war die Prozeſſion der klöſterlichen Zöglinge am Feſte der unſchuldigen Kinder. Nach uralter Sitte hatten nämlich die Chorknaben der Stifte und Klöſter an dieſem Tage die Funktionen beim Chorgeſang und bei der Prozeſſion ſelber zu leiten. Dieß geſchah nun in Gegenwart des Kaiſers auch in St. Gallen. Bei jenem Anlaſſe wollte der Monarch die Andacht und religiöſe Haltung der Schüler auf eine eigenthümliche Weiſe auf die Probe ſtellen Er ließ nämlich an einer Stelle, neben welcher die Prozeſſion vorbei führte, den Boden mit Aepfeln belegen. Bald nahten die Knaben unter frommen Geſängen und in wohlgeordnetem Zuge der bezeichneten Stelle; aber wie erbaute ſich der Monarch bei dieſer Gelegenheit über ihre treffliche Zucht und Ordnung, als er mit eigenen Augen ſah, wie kein einziger ſich darum im Geſange oder in ſeiner Haltung ſtören ließ, und nicht einmal die kleinſten unter ihnen zu verleiten waren, ihre Hände nach den Aepfeln auszuſtrecken!

Während ſeines Aufenthaltes in St. Gallen unterhielt ſich der Kaiſer in ſeltener Herablaſſung mit den Vätern des Kloſters und ſpeiste am gewöhnlichen Tiſche ihres Refektoriums. Dagegen aber boten auch die Mönche ihrerſeits Alles auf, um dem hohen Gaſte Vergnügen zu verſchaffen, daher denn an dieſen Tagen ungewohnte und noch kaum gehörte Freudenklänge die Räume des Speiſeſaals erfüllten. [2]) Vor dem Abſchiede ward noch Groß und Klein reichlich beſchenkt, und als der Monarch gegen den Abend des dritten Tages ſich wieder zur Abreiſe anſchickte, ward er vom Chore der Mönche mit Thränen der Rührung und Abſchiedsgeſängen bis außer das Kloſter begleitet. [3]) Noch am folgenden Tage bemerkte der hohe Gaſt dem Biſchofe Salomon, er habe in ſeinem Leben noch kaum bei einem Mahle ſo fröhliche Stunden erlebt, wie in St. Gallen. —

Wohl mochte es bei ſolchen und ähnlichen Anläſſen von höherer Seite nicht an vielfältiger Ermunterung fehlen, die religiöſe Kunſt auch fernerhin nach Kräften zu pflegen. Wenigſtens fehlte es auch damals nicht an Männern, die im Fache der Tonkunſt glänzend hervorragten. Unter dieſe gehört Dekan Waltram, deſſen Talent im Tonſatze die alten Annalen des Stiftes namentlich rühmen. [4]) Er verfaßte eine Sequenz auf das Kirchweihfeſt, die mit den Worten beginnt: „Solemnitatem hujus devoti filii ecclesiae", und zwar mit der Melodie Fidicula. [5]) Nebſt dem vorſtehenden Bewillkommnungslied für Kaiſer Konrad wird ihm noch ein anderes als wahrſcheinlich zugeſchrieben: Imperatorem genimen, das er jedoch in früherer Zeit verfaßt haben mußte. Mehr vermag von ihm nicht mehr angegeben werden. Er lebte und wirkte als Mönch und Dekan unter dem Abtbiſchofe Salomon.

---

[1]) „Commonitus fido *a Salamone* tuo." Dieſe Stelle entſcheidet für den Gebrauch dieſes Liedes beim bezeichneten Anlaſſe.

[2]) Psallunt symphoniaci,

Nunquam talc per se tripudium
Galli habuit refectorium. (*Ekk. in casibus.*)

[3]) Discedit rex vespertinus, fratrum suorum *laudibus lacrimosis* prosecutus. (*Ibid.*)

[4]) Waltrammus vero, cujus etiam melodiae, quis fuerit, non caelant. (*Ekk. ibid.*)

[5]) *Waltrammi Sequentia:* „Solempnitatem etc. sine ejus nomine scribitur. (*Ekk. ibid.*) Dagegen ſteht ſein Name beim Loblied auf Konrad I.

Unter den übrigen Gliedern dieses gelehrten Männerbundes zeichnete sich auch Hartmann durch hohe Bildung im Fache der Wissenschaft aus. Seine Einsichten erwarben ihm den Namen eines großen Rathgebers in den wichtigsten Angelenheiten seines Klosters [1]; daher er denn auch nach Salomons Tode 920 zu seinem Nachfolger als Abt von St. Gallen erwählt wurde. [2] Mehrere der Gesänge, die er dichtete und in Melodie setzte, wurden nach seinem Tode nicht nur im Kloster und den umliegenden Gegenden gesungen, sondern auch von den Päpsten für den kirchlichen Gebrauch gutgeheißen. So führte man seine Litanei für die gewöhnlichen Sonntage in St. Gallen noch im Beginn des 17. Jahrhunderts öffentlich an den Rogationstagen auf. [3] Sie ist in Distichon geschrieben, wobei das erste nach jedem der folgenden wiederholt wurde. Sie beginnt:

Humili prece, et sincera devotione
Ad te clamantes semper exaudi nos etc.

Eine nicht weniger interessante Arbeit Hartmanns ist auch das Lied: „Sacrata libri dogmata", das den Zweck hatte, als Gesang vor der Verkündung des Evangeliums zu dienen. [4] Wahrscheinlich ward es auch als Lied vor der Predigt gebraucht und darf in dieser Beziehung wohl als das älteste angesehen werden, das man besitzt. Schade, daß es in neuer Notation nicht mehr vorhanden. Dem gleichen Verfasser gehören ferner die beiden schönen Hymnen auf das Fest der unschuldigen Kinder, von denen der erstere: „Salve lacteolo decoratum sanguine festum" offenbar für die Knabenprozession am Vorabend, der zweite aber: „Cum natus esset dominus" für den Tag selber bestimmt war. Der erstere hatte in den zwei ersten Versen eine eigene Melodie, bei den folgenden dagegen wiederholt sich immer die gleiche, welche dem zweiten Distichon beigegeben. Endlich gehört noch zu den Tonwerken dieses Abtes ein Begrüßungslied an die Könige: „Suscipe clementem plebs devotissima regem", aus dessen Inhalt jedoch nicht entschieden werden kann, bei welchem Anlasse es aufgeführt wurde.

Besondere Verdienste erwarb sich Abt Hartmann auch durch seine eifrige Pflege des Gregorianischen Kirchengesanges. Ihm lag es vorzüglich am Herzen, daß das Authentische Antiphonar Gregor des Großen gelehrt und die Melodieen nach der römischen Gesangweise festgehalten wurden. [5] Der um den sanktgallischen Kirchengesang hochverdiente Mann starb 924. —

Auch in diesem Zeitraume bot neben dem täglichen Chorgesange der jährliche Festcyclus vielfache Gelegenheit zu andern erhebenden Gesängen dar. Für die Prozessionen und andere ähnliche Feierlichkeiten, die von Zeit zu Zeit vorkamen, war der sanktgallische Sängerchor mit eigends gedichteten und in Melodie gesetzten Liedern mehr als hinreichend versehen.

Wenn in den Weihnachtstagen die Mönche zum festlichen Umgang sich anschickten, so ertönte das Lied: „Salve mirificum semper Deus." [6]

Eine ganz besondere Feier war, wie oben erwähnt, der Tag der unschuldigen Kinder. Man beging nämlich die kirchlichen Feste des Mittelalters nicht selten als gemüthliche Volksfeste, wo die Kirche, so lange dadurch die Erbauung und Belehrung des Volkes befördert wurde, es gestattete, daß ihm die Lehren und Wahrheiten der Religion, und namentlich die auf die Feier des Festes bezügliche evangelische Geschichte durch Handlung und Gesang auf eine sinnige und seiner Fassungskraft entsprechende Weise dargestellt wurden. Wie es sich damals in Herz und Gemüth an glänzenden Umzügen erfreute, so erbaute es sich auch in Andacht an solchen religiösen, liturgischen Vorstellungen, welche ihm an gewissen

---

[1]) Hartmannus consilio magnus. (*Ekk. in casibus.*)

[2]) Hartmannus et ipse doctissimus, Abbas coenobii post Salamonem. (*Ibid.*)

[3]) Has litanias nostri in diebus rogationum publice canunt. (*Metzlerus apud Canis. ant. Lect. IV.*)

[4]) Mit dem Titel: Versus Hartmanni ante Evangelium canendi.

[5]) „Maxime autem authenticum antiphonarium docere, et melodias romano more tenere sollicitus." (*Ekk. IV. in casibus.*)

[6]) Mit dem Titel: Versus in Nativitate Domini canendi in processionibus (*Apud Canis. Lect. VI.*)

Tagen vom Klerus höhern und niedern Ranges in den Kirchen und zwar in verschiedener Kirchenkleidung gegeben wurde. Beides hatte auch ursprünglich einen streng kirchlichen Charakter und stand mit der Feier des Tages in engster Verbindung.

Wie vor Alters an dem Festtage des hl. Johannes die Priester, an jenem des hl. Stephanus die Diakonen in besondern Funktionen auftraten, so war der Tag der unschuldigen Kinder nach einer damals weit verbreiteten, an Dom- und Klosterkirchen üblichen Sitte ganz besonders jenen kleinen Schülern als Festtag angewiesen, die als Kleriker im Dienste der betreffenden Kirche standen und durch ihre Mitwirkung bei dem Gesang und den Ceremonien zur Verherrlichung des Gottesdienstes das ihrige beitrugen. Dieser Tag wurde vom 9. Jahrhundert an auch in St. Gallen als ein gemüthliches Kinderfest gefeiert.

An Vertretern dieses Alters konnte es im Kloster um so weniger fehlen, da nach damaliger Gewohnheit die Eltern ihre Kinder meist schon in zarter Jugend dem Herrn weihten und den Ordensvätern zur Erziehung übergaben. So mochte auch die Feier eines eigenen Kirchenfestes und die öffentliche Funktion der Knaben dem Volke um so weniger auffallen, da es schon von jeher an ihre vielfache Betheiligung beim Gottesdienste gewöhnt war. Wie zum Tragen des Ordenskleides und zur Beobachtung der klösterlichen Ordnung, so wurden sie auch nach der noch immer in Kraft bestehenden Vorschrift Karls des Großen zur Erlernung der Psalmodie und der Noten, sowie auch zur fortwährenden Aushülfe beim Kirchengesange angehalten.[1]) Man bediente sich des Knabenchors nicht bloß in Vereinigung mit dem Männerchore, sondern ließ sie auch öfter allein oder dann abwechselnd mit demselben eintreten. Nicht selten waren es Knaben, die an den höchsten Festen bei der Feier der Messe die Tropen oder jene auf das Fest bezüglichen eingeschalteten Zwischensätze sangen, während der allgemeine Chor die Worte der Liturgie vortrug.[2]) Diese alte Uebung fand in spätern Jahrhunderten noch statt, wo die Bevölkerung des Klosters weniger zahlreich war, jedoch mit dem Unterschiede, daß den jungen Sängern einzelne Kapläne zur Unterstützung beigegeben wurden.

Eben so oft bediente man sich ihrer bei Aufführung der Sequenzen. Schon damals, wo Notker als Jüngling sie verfaßt hatte, überreichte sie sein Lehrer Marzell den Schülern zur Einübung.[3]) Bei mehreren derselben kommen im Texte Stellen vor, wo mit Bestimmtheit auf abwechselnden Vortrag zwischen Männer- und Knabenstimmen hingedeutet ist; eine Sitte, die in spätern Zeitrn noch fortdauerte.[4])

Insbesonders verwandte man den Knabenchor bei den damals häufigen Prozessionen und Bittgängen. Wenn schon die äußere Haltung der jungen Kleriker und ihr angemessenes Auftreten bei solchen Anlässen zur Verschönerung des Gottesdienstes und zur Erbauung des Volkes vieles beizutragen im Stande war, um von so größerer Wirkung mußte ihre Unterstützung beim Gesange im Freien sein, da ihm durch die Knabenstimmen ein besonderer Reiz, eine eigenthümliche Frische und Mannigfaltigkeit verliehen wurde. Darum bediente man sich ihrer vorzugsweise bei den sonntäglichen Prozessionen um das Kloster, wo sie zu den vorgeschriebenen Litaneien den Haupttext, der Gesammtchor aber den Refrain vorzutragen hatten.[5]) Wahrscheinlich wurden die meisten Gesänge dieser Gattung in genannter Weise vorgetragen.[6])

---

[1]) Pueri psalmos, notas, cantus . . per singula monasteria discant (Conc Germ. Tom. I. pag. 282.)

[2]) Tres bene vociferati scolares canunt tropos, et chorus subsequitur Kyrie eleison (Rubrik zum Kyrie beim Tropus: Firmator sancte firmamenti. — Handschrift von St. Gallen 516 fol. 5.)

[3]) Quos versiculos cum magistro meo Marcello praesentarem, ille gaudio repletus, in rotulas eas congessit, et *pueris cantandos aliis alios insinuavit*. (Notkeri Praefatio ad Seq.)

[4]) Nunc vos o socii cantate laetantes alleluja
Et *vos pueroli respondete semper* alleluja
Nunc omnes canite *simul* Alleluja.
(Notkeri Seq. in Sabbato ante Septuag.)

[5]) Zur Litanei Ratperts: Ardua spes mundi: bediente man sich offenbar der Knaben, wie schon aus dem den hl. unschuldigen Kindern geweihten Distichon hervorgeht:
Innocuos pueros resonemus laude peractos,
Qui modo *nos pueros* dant resonare melos.

[6]) Dazu gehört auch Theobulphs Hymnus zur Prozession am Palmsonntage: Gloria laus. Die alte Sitte, die erste und

Diese so vielfache Betheiligung am Dienste der Kirche veranlaßte auch in St. Gallen schon vor undenklichen Zeiten die Feier eines Festes am Tage, wo die heilige Unschuld im Himmel ihre Triumphe feiert, und an welchem auch hienieden die klösterliche Jugend, die noch unberührt von den geistigen Gebrechen des Alters, auf eine ganz ausgezeichnete Weise beehrt und erfreut werden sollte. Groß und Klein wirkte zusammen, um diesen Tag als ein herzliches, rührendes Knabenfest zu feiern. Wie die ersten Talente des Klosters denselben durch ihre Gesänge verherrlichten, so bereiteten sich auch die Zöglinge in jugendlicher Freude auf denselben vor. [1])

Schon ein Monat vor demselben, nämlich am Sonntage vor St. Katharina, versammelten sie sich und wählten denjenigen aus ihrer Mitte zu ihrem Vorstande, den sie für den fleißigsten und sittsamsten hielten. Dieser erkor sich dann aus den Wählern zwei zu seinen Hofkaplänen, bestieg mit ihnen einen erhöhten Sitz und ließ sich unter Aufführung des Gesanges: „Eja, eja virgo deum genuit" von den übrigen huldigen. Später am 13. Christmonat wurde er unter religiösen Gesängen in die Kirche begleitet, wo man unter eigenthümlichen Ceremonien die Huldigung wiederholte. Das eigentliche Ehrenfest begann aber erst mit der zweiten Vesper des Johannistages, wo, mit Ausnahme der den Priestern einzig zustehenden Funktionen, der Gottesdienst in seinem ganzen Umfange unter der Leitung der Knaben stand und auch nur von ihnen ausgeführt wurde. Die Stelle des eigentlichen Abtes nahm an diesem Tage der Vorsteher der Schüler ein; wie er in den Tempel trat, ward ihm ein ausgeschmückter Betstuhl bereitet. Beim Chorgesange, der nur von Schülern vorgetragen, hatte er beim ganzen Offizium dasjenige zu singen, was sonst nur dem Abte zukam, und wenn er dann zum nächtlichen Offizium wieder in die Kirche zog, ward er ehrfurchtsvoll von zwei Fackelträgern begleitet. [2]) Den Vorabend des Festes verherrlichte eine glanzvolle Prozession, an der sich jedoch ebenfalls nur die jugendlichen Kleriker betheiligten.

Wie dieser festliche Zug einst den tiefsten Eindruck auf Kaiser Konrad nicht verfehlte [3]), so mußte es auch jeden Erwachsenen unter dem Volke freudig und rührend ergreifen, das Lob Gottes und der heiligen Unschuld aus dem Munde schuldloser Kinder zu vernehmen, wenn sie an diesem Tage feierlich einherziehend die schönen Worte sangen:

Sieh, o Vater und Gott! es singt dir der Chor dieser Kleinen,
Der da mit Lob zum Voraus feiert den kommenden Tag,
Wo eine Kinderschaar einem seligen Tode sich weihte;
Und mit der Palme gekrönt zog in das himmlische Reich. [4])

Am Tage selber stand der gesammte Chorgesang unter der Leitung der Knaben; sie hatten die Funktion bei den kanonischen Stunden und trugen bei der Feier des Hochamtes die üblichen Gesänge vor. Letzteres fand auch in einer Weise und mit einem Aufwande statt, wie nur an den höchsten Festen des Jahres. Zur Erhöhung der Feier wurden dem liturgischen Texte die lieblichsten Tropen eingeschoben. So sang man beim Kyrie: „Die Knabenschaar bringe jubelnd dem Erlöser Lobgesänge mit heller Stimme dar. Kyrie eleison etc." [5]) Dann folgte abermal ein festlicher Umzug, der mit eigends für diese Feier gedichteten Hymnen begleitet wurde. Da ertönte zu den „Blüthen der Martyrer" die kindliche Bitte:

---

die übrigen Strophen dieses Gesanges abwechselnd von einem Knaben- und Priesterchore vortragen zu lassen, hat sich manchenorts bis auf die heutige Stunde erhalten.

[1]) Notker verfaßte auf dieses Fest sechs verschiedene Sequenzen, Hartmann zwei Hymnen.

[2]) Abarx, P. Ildeph. Geschichte des Kantons St. Gallen.

[3]) Longum est dicere, quibus jocunditatibus dies exegerit, maxime *in processione infantum*. (Ekk. in casibus.)

[4]) Concinit, ecce, Deus tibimet, grex iste pusillus,
Festivum laude praeveniendo diem
In qua morte pia puerorum maxima turba,
Occidit, et victrix regna superba capit.

[5]) Die Handschrift Nr. 546 von St. Gallen enthält jetzt noch den Tropus, der an diesem Tage zum Kyrie gesungen wurde: „Puerorum caterva jubilando voce sonora offerat praeconia Christo eja. Kyrie eleison. Sanctorum in honore concelebrat devote festum de pudio fantes eleison.

O flehet für uns Knaben hier,
Die euch ein frommes Loblied weih'n,
Damit dereinst auf ewig wir
Mit euch lobsingend uns erfreu'n. [1])

Bei der Prozession fehlte auch eine feierliche Station nicht, wobei nach Vollendung verschiedener Wechselgesänge der Segen des Schülerabtes gespendet und in der zweiten Vesper bei den Worten: Deposuit potentes, ihm der Abtstab abgenommen, das Kinderfest geendet ward. An diesen Freudentagen wurde auch außer der Kirche Alles aufgeboten, was geeignet war, die Lust der Schüler zu erhöhen. [2])

Auch die auf die Weihnacht folgenden Feste hatten wieder ihre besondern Bittgänge und Gesänge. An der Erscheinung des Herrn ertönte in gleicher Melodie wie zu Weihnachten, jedoch in mehrfach verändertem Texte, der Prozessionsgesang: Salve mirificum, wo bei den Altären des hl. Othmar und des hl. Kreuzes eigens für diesen Anlaß berechnete Verse gesungen wurden. Für die Prozessionen an den gewöhnlichen Sonntagen war ebenfalls hinlänglich gesorgt; da konnte man abwechselnd Hartmanns Litanei: „Humili prece", oder jene Ratperts: „Ardua spes mundi", oder die hiefür ebenfalls geeignete, Notker zugeschiebene Litanei: „Votis supplicibus voces super astra feramus", verwenden. Letztere erhielt offenbar unter dem Kaiser Konrad ihr Dasein, indem darin für seine und seines Kriegsheeres Erhaltung zum Himmel gefleht wurde. [3])

Zu gleichem Zwecke diente auch die Litanei: „Christus ad nostras veniat camoenas", welche wahrscheinlich zum Gebrauch der St. Magnuskirche geschrieben wurde, indem darin nebst der Fürbitte der hl. Engel, Apostel, Martyrer, Bekenner, Mönche und Jungfrauen, auch namentlich jene des hl. Magnus angerufen wird.

---

[1]) *Nos* vos laudantes *pueros*
Semper juvate precibus,
Vobiscum uti jugiter
Possimus laete psallere.
(Schluß zu Hartmann's Hymnus: „Cum natus esset dominus.")

[2]) Dieses Knabenfest wurde an vielen Domkirchen und Klöstern Deutschlands und Frankreichs in ähnlicher Weise gefeiert. So in Mainz und Rouen (Frankreich). Abbé Picard beschreibt es nach Quellen aus dem 11. Jahrhundert in der letztern Kathedrale folgender Weise: „Am Vorabend, unmittelbar nach der Feier des St. Johannisfestes, begaben sich zwei Chorknaben, in Chorhemd und Talar gekleidet, ihr Haupt mit der Amikte bedeckt, und jeder eine brennende Kerze in der Hand haltend, aus der Sakristei in den Chor. Hierauf kamen auch die Uebrigen in gleicher Ausrüstung in die Kirche und zuletzt derjenige, der zum voraus bestimmt ward, an diesem Tage den bischöflichen Titel zu tragen und die Huldigung zu empfangen. Er zog einher, feierlich, mit den Pontifikalien geschmückt, die Mitra auf seinem Haupte und den Hirtenstab in der Hand. So begab sich das Gefolge der Knaben quer durch den Chor gegen den Altar der unschuldigen Kinder. Während des Zuges sang der Chor Hymnen und Responsorien, die für diese Feier geeignet. Vor dem Altare der hl. Kinder wurde dann unter dem Vorsitze des Knabenbischofs eine feierliche Station gehalten und gegen das Ende derselben das Volk gemahnt, sich zu beugen, um den Segen des jungen Prälaten zu empfangen: **Humiliate vos ad benedictionem.**

Am Festtage selber wurden die Knaben mit der gleichen Auszeichnung beehrt. Mit Ausnahme der hl. Messe, die in ihrer Gegenwart ein Kanonikus las, hielten sie in festlichem Pompe alle Funktionen des Chores. Nach gewöhnlicher Rubrik sollte dieses Offizium einfach im Duplex-Ritus stattfinden; allein die Knaben hatten das Recht, zu befehlen, daß es triplex gefeiert werden sollte, und ihrem Befehle mußte gefolgt werden. Pueri voluntate faciunt illud triplex. Der Bischof begann das Invitatorium und sang die neunte Lection, wohl die feierlichste Art der Matutin. Hierauf kehrte er in die Sakristei zurück, um sich da mit dem Pontifikalschmucke zu bekleiden. Von da kam er wieder in Prozession, wie am Vorabende, vom gleichen Gefolge begleitet, und intonirte dann selber das Te Deum laudamus. Die Laudes und die Prim wurden gleichfalls unter dem Vorsitze des Knabenbischofs gesungen. Bei der Messe ward die Leitung des Chors den Knaben überlassen: pueri regant chorum; sie allein trugen die Cappa und führten die verschiedenen Ceremonien aus. Der Bischof begann die Sequenz, das Offertorium ꝛc., und jene Knaben die zu keinem besondern Amte bestimmt waren, besetzten die ersten Plätze des Chors. In der Vesper ward dem Bischof die gleiche Ehre zu Theil. Doch Alles erreicht das Ende seiner Herrlichkeit. Beim Magnifikat, während der Chor die Worte sang: **Deposuit potentes de sede,** wurde ihm der Bischofsstab aus der Hand gerissen und für Denjenigen in Verwahrung gelegt, der im nächsten Jahre dieses Amt bekleiden sollte. Das Kapitel trat darauf wieder in seine Rechte ein und der Wochner endete das Offizium. (d'Ortigue, Dictionnaire du plain-chant.)

[3]) Ut rex noster Chuonradus, Ejus et exercitus
Hinc et inde servetur, Oramus Christe audi nos.
(Litania Rythmica Notkeri magistri.)

In festlichem Aufzuge und unter ganz eigenthümlichen Ceremonien wurde damals die Prozession am Palmsonntage begangen. Im Laufe des 9. und 10. Jahrhunderts herrschte nämlich in deutschen Klöstern die Sitte, vor dem Anbruche dieses Tages eine reich geschmückte Tragbahre zu bereiten; man zierte sie mit verschiedenartigen Gegenständen, legte kleine Capseln und das Evangelienbuch auf dieselbe und behängte sie mit Reliquienkästchen.

Vor der Prim wurde dieses Portatorium oder Feretrum, wie man es nannte, öffentlich in die Kirche oder an jenen Ort hingetragen, von welchem die Prozession ausziehen sollte. Dazu bereitete man auch alles dasjenige, was bei dieser Feier noch nöthig war, nämlich das Kreuz, die Leuchter, das Rauchgefäß, Weihwasser, das Evangelienbuch für den Diakon, Blumen und Palmen. Unter dem Frühamte, wobei alle Mönche in der Alba zu erscheinen hatten, segnete der Presbyter Hebdomadarius mit dem Kreuze und Weihwasser alle Werkstätten des Klosters. Hierauf versammelten sich alle um den Abt und zogen unter Psalmengesang in Zucht und Ordnung zur vorgenannten Stelle. [1]) Nach kurzem Gebete wurde dann die Terz gesungen und jedem der Mönche die Kappa mitgetheilt, darauf erhob sich der Diakon und sang das Evangelium: Cum appropinquasset, welchem die Segnung der Palmen und Blumen von Seite des Abtes erfolgte. Nach deren Beendigung sangen zwei Knaben die beiden Antiphonen, die mit den Worten beginnen: Pueri haebreorum, während denen der Vorsteher die Palmen austheilte. Auf diese Gesänge stimmte der Prior die Antiphon: Collegerunt, dann der Cantor: Unus autem, sammt den folgenden an.

Wenn sich die Prozession von der bezeichneten Stätte aus fortbewegte, mußte Alles in wohlgeordneter Weise geschehen. Voraus zog derjenige, der das Weihwasser trug, dann folgte das Kreuz. die Rauchgefäße, die Leuchter, das Evangelium, und zuletzt jenes Portatorium, vom Abte und einem Priester in aller Ehrfurcht getragen. Während des Zuges ertönten die Antiphonen: Cum appropinquaret, Cum audisset, Coeperunt, Ante sex dies, Occurrunt und Osanna, je nach der Weite des Weges, Ward dem Abte das Portatorium zu schwer, so konnte er selbes den Priestern überlassen. Wie dann die Prozession wieder bei der Münsterpforte anlangte, hielt sie ehrfurchtsvoll inne, man intonirte den Gesang: Ave rex noster und trat nach dessen Beendigung in die Kirche, deren Pforte sofort geschlossen wurde. Nun begann man in hochjubelnden Tönen Theodulphs Hymne zu singen, die eigens auf einem Singpulte aufgeschlagen war: „Israel" und die Schüler antworteten von außen abwechselnd: „Gloria laus." Die Pforte ward wieder geöffnet und das Portatorium, unter Vorantragung des Weihwassers und Kreuzes, bewegte sich weiter. Beim Eingange aber blieben die zwei Leuchter, das Rauchgefäß, das Evangelium, die Diakonen und der Priester zurück und gingen von da zur Feier der Messe. Der Chor der Mönche aber folgte jener Tragbahre und der Prior begann mit erhöhter Stimme die Antiphon: Ingrediente domino. Unter dem Geläute der Glocken intonirte hierauf der Ordivicarius den Introitus zur Messe: Domine ne longe, Das Portatorium aber wurde feierlich auf den Altar gestellt, wo es bis nach der Vesper ausgesetzt blieb.

In ganz ähnlicher Weise fand die Palmfeier auch im Kloster St. Gallen statt. Auch da begleitete man ein mit Reliquien und andern frommen Gegenständen geschmücktes Portatorium in festlicher Prozession aus dem Münster in die Magnuskirche, wobei sowohl beim Hingange als bei der Rückkehr die

---

[1]) Cum moderamine et disciplina psalmos canentes. *(Consuetudines monachorum Cod. Eins. 235. Sec. X.)* Diese noch nicht durch den Druck veröffentlichte Handschrift enthält die Gebräuche und Statuten, wie sie im 10. Jahrhundert im Kloster St. Emmeran zu Regensburg eingehalten wurden. Daß sie für jenes Kloster bestimmt waren, geht aus den vorgeschriebenen Suffragien zur Vesper und zu den Laudes hervor, wo nach der Commemoration auf die hl Apostel unmittelbar auch eine solche auf den hl. Emmeran folgt. Dieser „Consuetudines Monachorum" erwähnt der hl. Wilhelm, der Gründer der Hirschauercongregation in der Vorrede zu seinen Statuten mit folgenden Worten: Postquam ego Frater Wilhelmus Dei ordinatione, et Fratrum Hirsaugiensium electione ejudem loci Provisor sum constitutus, indidi eis inprimis, quas à puero didiceram in Monasterio sancti Emmerammi regularis vitae *Consuetudines*. (Herrgott, vetus disciplina mon. pag. 375.)

vorgenannten Gesänge vom Sängerchore vorgetragen wurden. Dieser Gebrauch bestand noch im 15. Jahrhundert, nur mit dem Unterschiede, daß man auch das Venerabile dem hl. Schranke beilegte und in Prozession umhertrug. [1])

Wie an den meisten Kirchen des fränkischen Reiches, so wurde damals auch in jener des hl. Gallus die Auferstehungsfeier vor dem Volke auf eigenthümliche Weise unter Mimik und Gesang begangen. Als handelnde und singende Personen erschienen da: Christus, Petrus und Johannes, zwei Engel, Maria Magdalena, zwei andere hl. Frauen, und endlich der allgemeine Chor. Die Handlung wurde nur durch Priester und Kleriker und zwar in verschiedener Kirchenkleidung gegeben. Dieß geschah wie folgt: Nachdem am Charfreitage ein Bild des Gekreuzigten in ein weißes Leichentuch gewickelt und in's hl. Grab gelegt worden war, zogen dann in der Osternacht zwei bis drei Priester oder Diakonen mit der weißen Cappa und einem Humeral über dem Haupte bekleidet und jeder mit einem Weihrauchgefäße versehen zur Grabstätte hin. Sie hatten die Aufgabe, jene drei hl. Frauen vorzustellen, die am Ostermorgen das Grab unsers Herrn besuchten. Auf ihrem Hingange sangen sie in feierlich ernster Haltung die Antiphon:

„Wer wird uns den Stein von der Oeffnung des Grabes wegwälzen? Alleluja."

Indessen hatten, die Engel vorstellend, zwei andere Kleriker, in die Dalmatika gekleidet und ihr Haupt deßgleichen mit dem Humeral verhüllt, das hl. Grab besetzt. Wie nun die erstgenannten ihren Gesang vollendet, begannen zwischen Engeln und Frauen folgende Wechselgesänge:

Engel. Wen suchet ihr im Grabe, o Christinnen?

Die hl. Frauen. Jesum, den gekreuzigten Nazarener, ihr Himmelsboten!

Engel. Er ist nicht hier, Er ist auferstanden, wie Er es zum voraus sagte, gehet und verkündet es, daß Er auferstanden ist. Alleluja.
Kommt und sehet den Ort, wo der Herr hingelegt war. Alleluja, Alleluja!

Während der letzten Antiphon traten die drei Kleriker, welche die hl. Frauen vorstellten, zu jener Stelle hin, wo das Crucifix lag, welches schon vor der Auferstehungsfeier entfernt worden war, und inzensirten den Ort; dann nahmen sie zwischen sich ausbreitend das Leintuch sammt den Rauchgefäßen und kehrten zum Chore zurück, mit halblauter Stimme singend:

Die hl. Frauen. Nun mögen die Juden sagen, auf welche Weise die Soldaten, die das Grab bewachten, den König verloren, da es mit einem Steine verschlossen war. Warum bewahrten sie den Fels der Gerechtigkeit nicht? Mögen sie entweder den Begrabenen zurückgeben, oder mit uns den Auferstandenen anbeten und sprechen: Alleluja.

Zu den Jüngern Christi sich wendend sangen sie ferner:

„Wir kamen weinend zum Monumente und sahen einen Engel des Herrn, der da saß und sprach, daß Christus auferstanden sei."

Auf dieses erschien am Altare ein Priester in rother Casula mit der Auferstehungsfahne in seiner Hand, den erstandenen Erlöser vorstellend, wie er sich den hl. Frauen zu erkennen gab. Die ganze Feier schloß man mit jubelnden Ostergesängen und dem Te deum. [2])

---

[1]) Abarr, Geschichte des Kantons St. Gallen. II Bd.

[2]) Im 14. und 15. Jahrhundert beschloß das Volk diese Feier mit den deutschen Osterliedern: „Christ ist erstanden", und:

Also heilig ist der Tag,
Das ihn kein Mensch mit Lobe erfüllen mag,
Denn der Heilige Gottes Son,
Der die Hell überwandt
Und den leidigen Teufel darin bandt,
Damit erlöst der Herr die Christenheit
und war Christ selber. Kyrie eleison.
(Cod. St. Gall. No. 448, aus dem 15. Jahrh.)

Am Feste des hl. Markus zog man unter feierlichem Gesang zur Kirche des hl. Magnus und wenn man in der Bittwoche dem Kreuze folgend die großen Bittgänge anstellte, und über Höhen und Tiefen, durch Felder und Wälder, über Hugel und Thäler dahinzog, da ertönten wieder aus dem Munde von Groß und Klein die passendsten Prozessionslieder der sanktgallischen Mönche. Bei diesen Umzügen zog voraus die Jugend des Klosters, ihr folgte die fungirende Geistlichkeit, dann der Chor der Mönche, welche die Reliquien ihrer Kirche in Särgen dahin trugen, und endlich das Volk, das den Zug begleitete. Und wenn sie so einherschritten mit den ehrwürdigen Ueberresten ihres Landesvaters des hl. Gallus und anderer Heiligen, so wiederhallten auch die Berge und Thäler vom Gesange [1]):

Jam fidelis turba fratrum	Komm du treue Schaar der Brüder,
Voci dulci consonet,	Stimme ein in süßem Klang,
Hymnum dicat, et serena	Singe Hymnen, Jubellieder
Partiatur dragmata,	In vereintem Hochgesang!
Dulce pondus et beatum	Trag die Bahre als Begleiter
In lectica deferens.	Sammt der theuren Bürde weiter.
Scandens et descendens inter	Auf- und abwärts lenk' die Schritte
Montium confinia,	Zwischen luft'gen Bergeshöh'n,
Silvarum scrutando loca	Laß den Schatz in Waldesmitte
Valliumque concava,	Wie in tiefen Thälern seh'n,
Nullus expers ut locus sit	Daß er aller Ort und Ende
Illius solaminis.	Milden Trost und Segen spende.

In ältester Zeit fand diese Vorstellung fast überall ungefähr in der Weise und in dem Umfange statt, wie sie oben beschrieben, später wurde sie an manchen Orten bedeutend erweitert. Die Handschrift von Einsiedeln Nr. 300 aus dem 12. Jahrhundert, wo die Gesänge mit Neumen bezeichnet sind, schildert sie uns wie folgt: Als handelnde und singende Personen erscheinen Christus, ein Engel, Petrus, Johannes, Maria Magdalena und die zwei andern Frauen und der allgemeine Chor der Sänger. Zuerst erscheinen die hl. Frauen beim Grabe und betrauern in rührenden Gesängen den Tod des Erlösers. Dann folgt der Wechselgesang mit dem Engel, der ihnen die Auferstehung Christi ankündet. Nun kehren die Frauen vom Grabe zurück und erzählen dem Chore die himmlische Erscheinung, worauf der Chor der Apostel antwortet. Hierauf beschreibt Magdalena in einem längern Gesange, wie sie gekommen und den Stein weggewälzt gefunden. Dann beginnt der Chor die Antiphon: Una Sabbati, während dessen die Frauen schweigend wieder zum Grabe gehen, wo Magdalena den Heiland nach allen Seiten hin sucht und dann die Osterhymne: Victimae paschali, beginnt. Vor den Worten: Dic nobis Maria, erscheint ihr plötzlich Christus und gibt sich ihr durch den dreifachen Ausruf ihres Namens zu erkennen. Unter fortgesetztem Wechselgesange fällt dann Magdalena auf ihre Kniee, den Heiland mit dem dreifachen Ausrufe anbetend: „Heiliger Gott! Heiliger Vater! Heiliger Unsterblicher! erbarme dich unser!" Nun wendet sie sich zum Chore, die Worte der Osterhymne fortsetzend: Surrexit sicut dixit etc., worauf der Chor einfällt: Dic nobis Maria, dann Magdalena: Sepulchrum vidi etc.; ferner der Chor: Credendum est magis Mariae veraci, quam Judaeorum turbae fallaci. Scimus Christum resurrexisse etc. Nach Vollendung dieses Wechselgesangs eilen Johannes und Petrus mit den Frauen zum Grabe, wo Johannes vor den Uebrigen anlangt, während der Chor die Antiphon singt: Currebant duo simul etc.; da sie aber beim Grabe den hl. Leichnam nicht finden, so stimmen sie in jubelnden Tönen die Schlußverse der Notkerischen Ostersequenz an: „Ergo die ista exultemus; und: Astra, solum, mare." Endlich fällt auch der allgemeine Chor frohlockend in die Felergesänge ein: Te deum laudamus und Gloria in exelsis deo, letzterer mit den bemerkenswerthen Zwischensätzen: Qui pater est matris summi sapientia patris. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis, qui meritum verae pacis non demeruere. Laudamus te, armiger invicte! benedicimus te, leo magne, Deus benedicte! Adoramus te. Te tua plebs orat. Glorificamus te. Te laudat, adorat, honorat. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Gloria quidem magna creat et stirpat, beat idem. Domine Deus etc. Mehr oder weniger verändert findet sich dieses Osterspiel sowohl in neumatischer als guidonischer Tonschrift in den Handschriften von Rheinau Nr. 59 (wie es Seite 20 Anmerkung 2 mitgetheilt), von Einsiedeln Fr. Nr. 1 mit Neumen und Linien; von Engelberg $1^5/_9$ in Neumen und $1^4/_{25}$ in Choralnoten mit dem oben mitgetheilten beinahe vollkommen übereinstimmend.

[1]) Aus einer Handschrift von St. Gallen mit dem Titel: Versus ad solemnem per campos et montes processionem de reliquiis St. Galli, ibi tum praesentibus. (Canisii Lect. ant.)

Der Zug bewegte sich in Gottes freier Natur, wo der Sängerchor Himmel und Erde und die ganze herrliche Schöpfung zum Lobe des Ewigen aufforderte:

Jamque coelum jamque terra,	Freudig stimme Himmel, Erde
Jamque pontus laudibus	Und das Meer in Jubelschall,
Plaudat, atque circumquaque	Auch der Gläub'gen treue Heerde
Vox emissa plebibus,	Künde laut und überall
Auctorem patremque tanti	Den Erschaffer und die Quelle
Tamque clari luminis.	Dieser lichten Tageshelle.

Unter solchen und ähnlichen Gesängen zog man am Montage in der Bittwoche nach St. Georgen, und wenn der Bittgang zu jener Stelle des von hohen Bergen umschlossenen Thales gelangte, wo drei Brücken, in der Weite eines starken Steinwurfs von einander entfernt, über den Bergfluß führten, da war es wieder Notkers berühmte Antiphon: Media vita in morte sumus, die vom Sängerchor angestimmt, in Berg und Thal wiederhallte. [1])

Für ähnliche Gelegenheiten diente auch eine andere Hymne, die offenbar bei feierlichen Bittgängen mit den Reliquien des hl. Magnus zur Aufführung kam.

O rector invictissime,	O König, unbesiegt an Macht,
Regumque sator inclyte	Regent der Herrscher! habe Acht,
Nostras preces cum carmine	Laß dir das Fleh'n empfohlen sein,
Intende nunc piissime.	Das wir mit diesem Lieb' dir weih'n.
Timenda res est denique,	Furchtbar erhaben ist es wohl,
Praesumimus quam tangere	Was jetzt die Hand berühren soll,
Artus est horum pangere	Die Glieder prangen reich geschmückt
Quos tu beasti in aethere.	Der Sel'gen, die du hast beglückt.
Absterge nostra quaesumus	Befrei uns von der Sündenschuld,
Peccata, quae commisimus,	Die uns beschwert, mit Vaterhuld,
Ut sancta membra tangere	Damit der Schatz, den wir berührt,
Non poena sit, sed praemium.	Dereinst zum ew'gen Lohn uns führt.
Adest fides promptissima,	Wir wanken in dem Glauben nicht,
Spondens per ista munia	Der uns durch dies Geschenk verspricht,
Nos adjuvari certius;	Daß sicher uns sein Schutz erhält,
Discedat hinc jam perfidus.	Drum weiche, dem der Glaube fehlt.
Nam Spiritus ex sydere	Denn einstens kehrt vom Himmelshain
Haec creditur revisere,	Der Geist zurück in dieß Gebein.
Gaudens honorem provehi	Dann wird, zur Seligkeit erwählt,
Quandoque reddendum sibi.	Auch dieses jenem beigesellt.

---

[1]) Statuerunt quoque (antiqui monachi S. Galli) hanc Antiphonam annuatim cantari feria secunda rogationum ad S. Yeorium, quae hucusque, sicut statuerunt, cantatur in convallibus magnorum montium, infra quos tres pontes fluminis distant ad magnam jacturam lapidis ab invicem. (Handschrift von St. Gallen Nr. 546 fol. 319.)

Nunc Magnus iste nomine,
Majorqne Christi munere,
Defendat alma gratia,
Plebis viantis pectora.

O Magnus, der du groß genannt,
Noch größer bist durch Gotteshand,
In deinem Schutz sei treu bewahrt
Dieß Volk auf seiner Wanderfahrt.

Portamus ecce cernui,
Pignus decoris splendidi,
Nunc plane, nunc per ardua
Ad sedis apta culmina.

Wir tragen tief gebeugt dahier
Ein Heiligthum in Pracht und Zier,
Auf ebner und auf steiler Bahn
Zum hocherhabnen Sitz hinan.

Hic civium coelestium
Lux clara splendet obvia,
Ac compares fidissimi
Junguntur ore nobili.

Dort strahlt der Glanz der Himmelsschaar
Entgegen uns so mild und klar,
Und Freunde, treu im heilgen Bund,
Vereinen sich mit Herz und Mund.

Illinc parentis gloriam
Summique Nati gratiam
Cum claritate Spiritus
Laetis canamus vocibus.

Dann singen wir des Vaters Preis,
Des Sohnes Ruhm in gleicher Weis',
Des Geistes hoher Herrlichkeit
Wird dann ein frohes Lied geweiht.

Auf die Bittwoche folgte das Pfingstfest, wo schon an seiner Vorfeier bei der Prozession zur Pfingsttaufe Ratperts Litanei durch die Hallen des Tempels ertönte:

König heil'ger Engelschaaren,
Steh dem ganzen Weltall bei!

Auch der Herbst brachte seine schönen Feste, wie jenes des hl. Gall und Othmar. Da sangen wieder die Mönche, in glanzvollem Umzug begriffen, Ratperts schöne Worte:

Laß uns, Heiliger Gottes, dein Fest, das jährliche, feiern,
Da du, o Vater Gall, auf zu dem Sternenkreis drangst.

Und am St. Othmarstag jene eines unbekannten Verfassers [1]):

Psalliren wir am hohen Fest
Und singen Lieder wir dem Herrn.

Auf diese Weise wechselte Jahr für Jahr gewöhnliches mit außergewöhnlichem ab und erhielt die Sängerschule und die Liebe zum Gesange noch lange in frischer Blüthe.

---

[1]) Festum sacratum psallimus. Mit dem Titel: Versus ad processionem, in festivitate S. Othmari.

Zehntes Kapitel.

Festgesänge in Gegenwart der Kaiser und Könige. — Luitolf, Sohn Otto des Großen in St Gallen. — Fernere Pflege der Kunst. — Ekkehard I. — Seine Sequenzen, Hymnen und andere Gesänge. — Ekkehard II. — Seine Sequenz auf den hl. Desiderius. — Notker Physikus. — Seine Gesänge auf den hl. Othmar und andere Heilige. — Sein Kaiserlied. — Der feierliche Empfang der Bischöfe. — Kaiser Otto der Große besucht St. Gallen; seine Begrüßung. — Vermehrung der für den Kirchengesang bestimmten Bücher. — Sintram, Gottschalk, Kunibert, Hartker, Luiter schreiben Kirchenwerke.

Die Sitte, für das Glück und Wohlergehen der geistlichen und weltlichen Obrigkeit, oder für die Erhaltung einer ganzen Genossenschaft öffentlich in der Kirche zu beten und zu singen, herrschte in St. Gallen, wie im vorigen neunten, so auch im zehnten Jahrhundert. Dieses fand gewöhnlich in Gegenwart hoher geistlicher oder weltlicher Fürsten statt und bestand aus einem Wechselgesange zwischen Priester und Klerus, wobei das Volk wahrscheinlich auch Theil nahm, was um so leichter geschehen konnte, da er nur aus kurzen, sich mehrmal wiederholenden Versen zusammengesetzt war. Alte Handschriften geben ihn in folgender Form:

Heil an diesem Tage. — ℟. Auf viele Jahre (dreimal).
Diese Versammlung. — ℟. Möge Gott erhalten (dreimal).
Die Jahre des Lebens. — ℟. Möge Gott vermehren (dreimal).
Heil und Segen! (dreimal.) [1])

Ein anderer Acclamationsgesang wurde der Ludwigslitanei entnommen, und hatte den Refrain: Christus siegt, Christus regiert, Christus herrscht. [2])

Nicht selten boten auch in dieser Zeit fürstliche Besuche Gelegenheit zu Dichtung und Aufführung von Bewillkommungsgesängen. Oefter mochte ein solcher Besuch die Mönche überraschen, daher man sich auf einzelne kurze Stellen aus der hl. Schrift beschränkte und sie zu diesem Zwecke zusammenstellte. So in folgender Begrüßung [3]):

Sei willkomm, du Sprosse der unüberwindlichsten Könige!
Gott der Herr der Heerschaaren sei in deinem Angedenken. — Sei willkomm.
Bekehre dich zum Herrn deinem Gott. — Sei willkomm.
Bewahre die Erbarmung und Gerechtigkeit. — Sei willkomm.
Und hoffe stets auf Gott den Herrn. — Sei willkomm.
Sei willkomm, du Sprosse der unüberwindlichsten Könige!

---

[1]) Hunc diem. ℟. Multos annos. ter.
Istam congregationem. ℟. Deus conservet. ter.
Annos vitae. ℟. Deus multiplicet. ter.
Feliciter. ter. *(Apud Canis.)*

[2]) Vergleiche S. 30.

[3]) Salve proles regum invictissimorum *(Canis. Ant. Lec.)*

Als im Jahre 948, am Feste des hl Gallus, Lütolf, der Sohn Kaiser Otto des Großen, vom Herzoge Herrmann begleitet zum ersten Male nach St. Gallen kam[1]), wurde er wahrscheinlich mit dem vorstehenden, oder vielleicht auch mit dem Liede empfangen:

Sei uns gegrüßt, o du festlicher Tag, lobwürdig und selig,
Wo vom Himmel herab blickt auf den Diener der Herr ꝛc.[2])

Jedenfalls wurde dieser Fürst, als er sich nach zweitägigem Aufenthalt wieder verabschiedete, unter glückwünschenden Acclamationen bis außer das Kloster fortbegleitet.[3])

Für die Pflege und Beförderung unserer hl. Kunst wirkten in St. Gallen noch immer Männer von weitverbreitetem Rufe der Gelehrtheit. Unter diesen ragte vor vielen andern der Dekan Ekkehard I. hervor. In seinem Leben pilgerte er einst eines Gelübdes wegen nach Rom, wo seine ausgezeichnete Wissenschaft die Aufmerksamkeit des Papstes in so hohem Grade auf sich zog, daß dieser ihn als seinen innigsten Freund behandelte und ihn längere Zeit in Rom zurückhielt. Nach einer Krankheit, in welcher ihn der Papst selber wiederholt besuchte und sorgsam pflegen ließ, kehrte er wieder in sein Kloster zurück, wo er sich unter Anderm auch treffliche Verdienste um den Kirchengesang sammelte. Zu seinen Werken gehören die Sequenz auf die hl. Dreifaltigkeit: Prompta mente canamus; jene auf den hl. Johann Baptist: Summum praeconem Christi, über die Melodie Captiva; jene auf den hl. Ordensstifter Benedictus: Qui benedici cupitis, über die Melodie Justus germinavit; und endlich auf den hl. Columban: A solis occasu, über die Melodie Beatus vir.[4]) Mögen auch diese Sequenzen Ekkehard's nur in Rücksicht ihres Textes dessen Werk sein, indem ihre Melodieen schon in denen Notker's enthalten sind, so geht immerhin auch aus dieser Arbeit, wo er auf so geschickte Weise die Worte der Melodie anzupassen verstand, seine Tüchtigkeit im Melodieensatze hervor. Seine Dichtungen kommen jenen Notker Balbulus, denen man sie in den ältesten Sammlungen schon einreihte, so nahe, daß man sie für das Werk des letztern halten würde, hätte Ekkehard IV. uns den wahren Namen des Verfassers nicht aufbewahrt. Der dem Lobe des großen Ordensstifters geweihte Gesang lautet:

Wer Gottes Segen wünscht, der eile her und flehe
Um Benedikt's, des Vaters, Hülfe;
Das Irdische verachte er und richte seinen Geist zum Himmel,
Wohin der heil'ge Mann den sichersten der Wege uns gewiesen,
Wohin nur einfach fromme Lebensart uns führen kann.
In erster Lebensblüthe schon, in zartem Alter noch
Erglänzte er von männlich reifen Sitten;
Den Reiz des zügellosen Fleisches überwindend,
Wies er als ein Gefäß des heil'gen Geist's sich aus.
Wie viele Seelen er dem Herrn gewonnen,
Dieß hat der Ewige gezählt, und darum klagt der Feind,
Deß neue Ränk' und blutig grause Macht
Vom Himmel unterstützt er niederwarf.
Des Kreuzes Zeichen brach ihm wie ein Stein den Becher,
Der überschäumte von des Trankes Gift.
Wie David einst, betrauert er das Unglück der Verfolger.
Mit dem Prophetengeist des Elisäus kennt er ferne Thaten.

---

[1]) Liutolfus Deo carus et omnibus sanctis, filius Ottonis Regis, cum Heremanno Duce venit primitus ad monasterium St. Galli in festivitate ipsius.
(Hepidanni An. ad Annum 948.)

[2]) Salve festa dies, laudabilis, atque beata. *(Canis.)*

[3]) Liutolfus monasterio biduum immoratus... *fausta sibi clamantium vocibus prosecutus recessit.*
(Ekkeh. in casibus.)

[4]) Ekkeh. in casibus. Die letzte der erwähnten Sequenzen Ekkehard's I. folgt unter den Exempla, Nr. 43.

Er ruft durch sein Gebet, wie Moses einst, den Wasserquell hervor,
Auf sein Geheiß schwimmt Eisen in dem Wasser.
Wie einst der Herr den Petrus, hieß auch er
Den Maurus auf der Wasserfläche wandern,
Besiegend die Natur des Wassers durch den Glauben.
Er trocknet dem beraubten Vater seine Thränen,
Und weckt den todten Sohn zu neuem Leben auf.
Zu Nacht sah er den ganzen Erdenkreis
Gleichwie vom Sonnenglanz erleuchtet.
Den sel'gen Sterbetag, der lange schon bestimmt, zum Voraus wissend,
Bezeichnet er den theuren Brüdern.
Als er gekommen war, da sahen Einige
Die Bahn von Glanz umstrahlt, die ihnen sagte:
Auf dieser Bahn ist Vater Benedikt zum Himmel aufgefahren.
Daß wir ihm dorthin folgen, gebe Christus.

Auf das Ansuchen Luitold's, Bischofs von Augsburg, verfaßte Dekan Ekkehard auch das Officium von der hl. Martyrin Afra, nämlich die Antiphonen, die Sequenz und den Hymnus: O Martyr aeterni patris, welcher auch als Hymnus für Bekenner mit der Veränderung: Confessor aeterni patris, gebraucht wurde.[1]) Ihm gehören ferner die Gesänge Ambulans Jesus und Adoremus gloriosissimum. Von seinen Werken ist als verloren zu betrauern eine von ihm veranstaltete lateinische Uebersetzung des deutschen Karlmannliedes, das in der Originalsprache und in Melodie leider auch nicht mehr vorhanden. Offenbar war selbiges ein Nationalgesang der Deutschen, der zur Zeit und zum Lobe Karlmann's gesungen wurde, ähnlich dem bekannten Ludwigsliede:

Einan Kuning weiz ih, Heizsit her Hludvig.
Ther gerno Gode thionot, Ih weiz her imo-s lonot, etc.

Vom Karlmannsliede scheint uns nur der Anfang der Uebersetzung noch in den Worten erhalten: Mole ut vincendi. Ipse quoque opponam.[2]) Endlich wird noch die Sequenz auf den hl. Konstantius als Ekkehard's Werk angegeben, die mit den Worten anfängt: Christo regi regum virgo.

Der gelehrte Mann starb im Jahre 978.[3])

Zu den berühmtesten Männern seiner Zeit gehörte ferner Ekkehard II. (Palatinus), ein Brudersohn des Vorigen. Durch seine Beredtsamkeit, Sprachkenntniß und Kunstbildung sich auf glänzende Weise auszeichnend, stand er der äußern und innern Klosterschule zugleich als Lehrer vor und zwar mit solcher Energie, daß er seinen Schülern, mit Ausnahme der ganz kleinen, keine andere Unterredung erlaubte, als nur in lateinischer Sprache. Der Ruf seiner Kenntnisse drang bis zu den fürstlichen Palästen; ihn erwählte die Herzogin Hadwig zu ihrem Lehrer in der lateinischen und griechischen Sprache, später ward er vom Kaiser Otto nach Hofe gerufen, wo er an den wichtigsten Berathungen des Reiches Theil nahm und als Lehrer der jungen kaiserlichen Söhne wirkte.

---

[1]) Scripsit doctus ille sequentias: Prompta mente canamus. Summum praeconem Christi. Qui benedici cupitis. A solis occasu. De sancta Afra antiphonas, Luitoldo episcopo et sequentiam dictavit. Ymnum: O martyr aeterni patris. Ambulans Hiesus. Adoremus gloriosissimum. *(Ekkeh. in casibus.)*

[2]) Ut in *lidio charromannico:* Mole ut vincendi ipse quoque opponam. *(Ibidem.)*

Daß ein solches Lied vorhanden war, wird durch einen Dichter, Namens Saxo, aus dem 10. Jahrhundert bekräftigt, der da schreibt:

Est quoque jam notum: vulgaria carmina magnis
Laudibus ejus avos et proavos celebrant:
Pippinos, Carolos, Hludowicos et Theodricos,
Et *Carlomannos*, Hlotariosque canunt.

Die Melodie des Karlmannliedes wurde auch für die Sequenzen verwendet, wie z. B. jene auf den hl. Paulus: Concurrite huc populi, mit dem Titel der Melodie: Liddy Karlomannici Cod. St. Gall. Nr. 546.

[3]) Nach Hepidanni Anal.

Welche Anerkennung seinen Leistungen auch im Fache des Kirchengesanges zu Theil wurde, ergab sich aus der Visitation, die im Jahre 966 von acht Bischöfen und eben so vielen Aebten im Kloster St. Gallen vorgenommen wurde. Man feierte eben während ihrer Anwesenheit das Fest des hl. Desiderius, an welchem der Sängerchor die Sequenz jenes Tages: Summis conatibus, in den lieblichsten Weisen vortrug. [1]) Kaum war der Gesang zu Ende, so konnten sich die Bischöfe nicht enthalten, Notker Balbulus, dem sie die Sequenz zuschrieben, ihr Lob und ihre Anerkennung zu spenden. Doch wie erstaunten sie, als man ihnen den wahren Namen ihres Verfassers nannte, der kein anderer war, als Ekkehard selber, der eben vor ihnen stand! Wie jene ehrwürdige Versammlung dem kunstbegabten Manne ihre Verehrung zu erkennen gab, so sprach sie sich auch bei diesem Anlasse mit hoher Achtung über die Pflege der Kunst und Wissenschaft in jenem Kloster aus. [2])

Am Hofe, wo sich später der gelehrte Mönch gewöhnlich aufhielt, genoß er so hohes Ansehen, daß man ihm allgemein die bischöfliche Würde voraussagte; doch erfolgte diese Beförderung nicht, wohl nur aus dem Grunde, weil seine beständige Gegenwart der Kaiserfamilie nothwendig war. [3]) Er starb als Propst der bischöflichen Kirche von Mainz im Jahre 996.

Als eine hohe Zierde der sanktgallischen Schule leuchtete um die gleiche Zeit Notker Physikus, ein Vetter des Vorhergehenden und Schwestersohn Ekkehard I. Wie er als Lehrer, Maler und Arzt weit umher berühmt ward, so glänzte er auch als trefflicher Dichter und Musiker. Zur Ehre des heiligen Othmar verfaßte und componirte er die Antiphonen für dessen Officium, die sieben Jahrhunderte lang in St. Gallen gesungen wurden. Der Hymnus: Rector aeterni metuende saecli, auf den gleichen Heiligen, gehört ebenfalls zu seinen Werken. [4])

Auf den hl. Kolumban verfaßte er den Hymnus: Nostri solemnis saeculi refulget dies inclyta, und auf eine hl. Jungfrau einen andern, der mit den Worten beginnt: Hymnum beatæ virgini, dic turma voce supplici. Als er diesen letztern verfaßte, und eines Wortes wegen zögerte, weil es dem Metrum nicht gehörig entsprach, bat er seinen frühern Lehrer Ekkehard, er möchte es ihm verbessern, erhielt aber die Antwort von ihm: das Lamm komme zur Ziege, um Wolle zu begehren.

Von den Begrüßungsliedern der Könige, deren er mehrere verfaßte, ist nur dasjenige mit seinem Namen versehen, welches mit den Worten beginnt: Ave beati germinis, und offenbar zur Begrüßung Kaisers Otto des Großen bestimmt war. [5])

Auch um die Mitte des 10. Jahrhunderts fehlte es nicht an verschiedenen Anlässen zu außerordentlichen Empfangsgesängen. Als der hl. Ulrich, Bischof von Augsburg, als Bevollmächtigter des Kaisers, um 957 den geflüchteten Abt Kralo wieder in den Besitz des Klosters einsetzte, zog ihm der Convent, wie dem Bischof gebührte, entgegen, und sang auf der Rückkehr durch das Münster das Responsorium: Deus qui sedes. [6]) Ebenso ertönte im Jahre 966 bei Anlaß, wo die acht Bischöfe und Aebte zur Visitation des Klosters ihren feierlichen Einzug hielten, das Responsorium: Cives Apostolorum. [7])

Besonders prunkvoll war der Empfang Kaiser Otto des Großen im Jahre 972. Schon zum Voraus von seiner Ankunft auf den Mai jenes Jahres benachrichtigt, hatte man sich nach altem Ge-

---

[1]) Sequentia „Summis conatibus", quam Ekkehardus palatinus dictaverat, ipso coram illis stante inchoatur, et jocunde cantatur. *(Ekkeh. in casibus.)*

[2]) Palzo, Bischof von Speier, äußerte: Id sancto Gallo praerogative datum, ut in ornatu verborum praecipuum sui hoc tempore teneant locum. *(Ibid.)*

[3]) Quoniam adhuc aulae prae omnibus esset necessarius. *(Ibid.)*

[4]) Fecit Otmaro decoras illas antiphonas, et ymnum *Rector aeterni metuende saecli*, et quaedam susceptacula regum, et ymnum de una virgine non martyre, id est beatae virgini. *(Ibid.)*

Notker's Hymnus auf den hl. Othmar ist in St. Gallen noch heut zu Tage im Gebrauche. Mit Neumen steht er in der sanktgallischen Handschrift Nr. 347. Hier möge er als ein Beispiel von den Kompositionen dieses Mannes folgen unter den Exempla, Nr. 44, nach dem Cantarium St. Galli.

[5]) In die Blüthezeit Notker's fällt kein anderer kaiserlicher Besuch, als jener Otto I.; und für jenen Konrad I. konnte er es auch nicht verfaßt haben, indem er sich damals noch im zartesten Knabenalter befand.

[6]) Lugubriter decantantes, weil jener Abt nicht von den Mönchen erwählt war. *(Ekkeh. in casibus.)*

[7]) Festive receptis *cives apostolorum* canitur. *(Ibid.)*

brauche mit neuen Begrüßungsgesängen und anderm glänzendem Gepränge versehen. Nach längerer Verzögerung rückte endlich der ersehnte Tag heran. Ehrfurchtsvoll, wie sich's gebührte, zog der Chor der Mönche durch's Münster dem Oberhaupte des hl. Reiches entgegen. Der Kaiser erschien; mit der Majestät eines Löwen schritt er in der Mitte des Tempels einher, an der Linken vom Erzbischofe von Köln geführt, mit der Rechten auf seinen Stab sich stützend. Ihm folgte die Kaiserin Adelhaide, von ihrem Sohne Otto II. geführt. Unter der Begleitschaft hoher Fürsten befand sich auch Konrad, Herzog von Kärnthen. Dem Kaiser gegenüber hatte sich der Chor der Mönche in langen und geraden Reihen auf beiden Seiten des Tempels aufgestellt, dessen Räume alsobald vom freudigen Festgruße wiederhallten [1]):

Ave beati germinis	Willkomm, du unbesiegter Held
Invicte Rex et inclite.	Vom höchsten Stamm und Rang:
Omnis tibi militia	Dir eil' die ganze Geisterwelt
Occurrat ovans cœlitum.	Entgegen zum Empfang!
Intacta Christi Genitrix	Die Gottesmutter rein und klar,
Mater honora virginum,	Der Jungfrau'n Ehr' und Wehr,
Chorum pudicum socians,	Sie schwebe sammt der reinen Schaar
Tibi procedat obviam.	Zu deinem Gruß daher.
Agonothetæ Apostoli,	Die Helden im Apostelamt,
Victoriosi Martyres,	Der Märt'rer Siegerschaar,
Omnesque sancti ordines,	Der Chor der Heil'gen insgesammt
Semper vocent te laudibus.	Bring' stetes Lob dir dar.
Nos pro statu parvi loci,	So wie's der kleine Ort erlaubt,
Reique modo pauperis,	Wenn auch gedrückt von Noth,
Lætantes pio Domino	Steh'n wir des Reiches mildem Haupt
Occurrimus in omnibus.	In Allem zu Gebot.
Hæc ipsa gaudent tempora,	Dir jubelt selbst die Jahreszeit,
Floreque verno germinant	Es grünt und blüht das Feld,
Adventus omni gaudio,	Und zur erwünschten Ankunft freut
Quando venit optatior.	Sich ringsum alle Welt. [2])

Nachdem der Sängerchor den Lobgesang begonnen, küßte der Erzbischof mit Ehrfurcht die Hand des Monarchen und trat dann auf die Seite, während der letztere lautlos und unbeweglich, gleich einer Statue, in der Mitte des Münsters stand und die ganze Schärfe seines Blickes auf die Mönche richtete, die vor ihm sangen. Darauf ließ er absichtlich den Stab, den er in der Hand führte, auf die Erde fallen, fortwährend sein Auge auf die Singenden gewendet. Allein diese, ohne durch das entstandene Gepolter außer Fassung zu kommen, bestanden die Prüfung; denn als Herzog Konrad herbeieilte, um den Stab des Kaisers aufzuheben, sprach dieser zu ihm: Sieh', ich wollte die Disziplin dieser Mönche prüfen, doch ich bemerkte keinen einzigen unter ihnen, der seinen Blick auf das Geräusch hieher gewandt hätte. [3])

---

[1]) Parantur in adventum *multimoda laudum recens dictatarum* exterarumque, ut solet, rerum copiosa impendia. Suscipiuntur honore, quo decuit. Otto Magnus.. a Coloniæ archiepiscopo sinistra ductus, dextra baculo fultus, filio autem matre ducente, longe ipse præ aliis quasi *leo prae bestiis*... solus in medio, fratribus hinc inde *ad laudes* in lateribus ecclesiae directim statutis quasi statua constitit. *(Ekkeh. in casibus.)*

[2]) Mit dem Titel: Notkeri Magistri.
(Metzlerus apud Canis. Lect. ant.)

[3]) Oculis grandibus in fratres hinc inde versatis, ... disciplinam probans, baculum sibi decidere sivit. Cuonone

Nach geendetem Festgruße brachten die Vorsteher des Klosters ihre Huldigung dar, wobei sich der Kaiser alsogleich nach dem alten Lehrer Notker, dem Verfasser des erwähnten Empfangliedes, erkundigte, und ihn von seinem Sohne Otto II. zu sich herführen ließ. Nicht ohne tiefe Rührung umfieng der Herrscher den ehrwürdigen Greisen, drückte ihn an seine Brust, küßte ihn und führte ihn dann mit eigener Hand in das Innere des Klosters, wohin auch die geistlichen und weltlichen Fürsten nachfolgten; dort mußte er unmittelbar an der Seite des Kaisers seinen Sitz einnehmen, worauf ihm die begleitenden Bischöfe und Aebte, denen er einst als Lehrer so nützlich war, ihren Gruß und ihre Verehrung darbrachten. Neun Jahre überlebte Notker diese ihm gewordene Freude und Ehre, indem er im Jahre 981 starb [1]), und als ein würdiger Nächstverwandter der großen Ekkeharde, wie in seinem Leben, so auch nach seinem Tode, noch lange in gesegnetem Andenken fortlebte. [2])

Mit der unausgesetzten Pflege des Kirchengesanges mußte auch nothwendig die Obsorge für eine ausreichende Anzahl von Gesangbüchern verbunden sein. Hierauf hatte man schon in früherer Zeit sein Augenmerk gerichtet. Noch war die authentische Abschrift des römischen Antiphonars vorhanden [3]); von den siebenzehn Psalterien, unter denen das sogenannte goldene und jenes Folkard's glänzend ausgestattet, von den zwei alten und drei neuern Antiphonarien und andern für den Gesang bestimmten Büchern, welche alle in das im 9. Jahrhundert veranstaltete Verzeichniß eingetragen wurden, waren wohl noch die wenigsten verloren. [4]) Zur Zeit Notker Balbulus schmückten dreizehn Singpulte, mit eben so vielen glänzend ausgestatteten Psalterien versehen, den Chor. [5]) Diese schon vorhandenen Bücher wurden stetsfort wieder durch neue vermehrt. Die Handschrift von St. Gallen, Nr. 359, stammt wahrscheinlich schon aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts, und enthält die Gradualien vom ganzen Officium. Die Tonzeichen sind mit den Buchstaben Roman's versehen [6]); ein Umstand, der seine sanktgallische Abkunft wohl außer Zweifel setzt. Zu den berühmtesten Schreibern unter dem Abtbischofe Salomon gehörte Sintram, welchem das prachtvolle, jetzt noch vorhandene Evangelium sein Dasein verdankt. Seine Hand brachte so viele Werke hervor, daß man sich in hohem Grade verwunderte, wie ein einziger Mann so Vieles zu schreiben vermochte; indem nicht blos St. Gallen, sondern auch die meisten der vorzüglichern Ortschaften dießseits der Alpen Bücher besaßen, die von seiner

---

autem duce, genero ejus, accurrente baculumque sibi timorate restituente, stare illum jubens ait: Ecce ego disciplinam horum temptans.. neminis illorum caput aut oculos ad hoc motos vidi. *(Ekkeh. in casibus.)*

[1]) Anno 981 secuta est mors Notkeri Medici. *(Hepidanni Annal.)*

[2]) Dem Lobe dieser und anderer ausgezeichneter Mönche weihte Ekkehard IV. die Verse:

Milia mactorum Deus addit huic *a.* sociorum, *b.*
Pagina quos *c.* capere vix lingua queat recitare.
Quis canat Ekkehardos *d* Notkeris *e.* non mage tardos?

und fügte ihnen eigenhändig die Bemerkungen bei: zu *a.* Notkero (Balbulo); *b.* Rapertum, Tuotilonem, Isonem, et alios multos, scribendos quidem; *c.* Inter quos Hartmanni duo; *d.* tres; *e.* tribus. *(Ekkeh. IV. Rhythmi de S. Othmaro.)*

[3]) In quo *usque hodie*.. error universus corrigitur. *(Ekkeh. in casibus.)*

[4]) Vergl. Weidman, Geschichte der Stiftsbibliothek von St. Gallen.

[5]) Ut videas loci nostri religionem etiam in psalmodiis, *tredecim sedilia cum psalteriis*, aut auro inpictis, aut alias nobilibus habebat. *(Ibid.)*

[6]) Man hat seit etwa 40 Jahren diese Handschrift für die authentische Abschrift des Sängers Roman gehalten, und ließ sich zu dieser Annahme einerseits durch die Roman'schen Buchstaben, die sie enthält, besonders aber durch den Umstand bestimmen, daß sie in uraltem Einband mit in Elfenbein gegrabenen Bildern gefaßt erscheint. Daß letzterer in Roman's Zeitalter hinaufreiche, ist allerdings glaubwürdig, allein sein Inhalt ist nicht von so hohem Alter. Die Schriftzüge gehören nicht dem achten, sondern der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts an; die Missa de Trinitate, deren Gradual jener Codex enthält, war in Rom zur Zeit des Papstes Hadrian I. noch nicht gebräuchlich; die Worte und die Melodie „Laus tibi Christe", nach dem Gradual auf das Fest der unschuldigen Kinder, sind jene der Sequenz Notker's: Laus tibi Christe, qui humilis homo mundo, folglich 70—80 Jahre später verfaßt, als Roman nach St. Gallen kam; der Einwurf, das Alleluja und die Sequenz am betreffenden Tage zu singen, sei im Alterthum nie in Uebung gewesen, erweist sich als unhaltbar, indem z. B. an der Kathedrale von Rouen und auch anderswo an diesem Feste der Knabenbischof die Sequenz zu intoniren hatte. Lauter Thatsachen, welche die Beweise für die Wahrscheinlichkeit seiner Authenticität weit überwiegen und die Annahme bestätigen, das Aeußere des Buches sei mit der Handschrift vereinigt worden, als man das Gradual mit den neuern Gesängen aus dem 12. Jahrhundert, die es von Seite 1 bis 24 und von 158 bis zum Ende enthält, in einen einzigen Band sammelte

Hand geschrieben [1]) und von denen anzunehmen, daß manche für den Kirchengesang bestimmt und mit Tonzeichen versehen waren.

Um die gleiche Zeit schrieb Godeschalcus sein Antiphonarium Missae (Handschrift 338). Es enthält alle zum Meßofficium gehörenden Gesänge; ferner das Gloria und Credo, in griechischer Sprache, und Hartmanns Hymne. Die neumatischen Tonzeichen sind deßgleichen mit den Roman'schen Buchstaben versehen. [2]) Die Sammlung der Tropen in Nr. 378 gehört ebenfalls in's 10. Jahrhundert. Auch da sind die erklärenden Buchstaben Roman's angewendet.

Unter dem Abt Kralo, nach 957, war Kunibert nicht nur ein vortrefflicher Schreiber [3]), sondern auch ein allseitig gebildeter Ordensmann. Herzog Heinrich hatte ihn von seinem Abte als Lehrer der Wissenschaften nach Salzburg erbeten, von wo er nach einigen Jahren dem Kloster Altaich als Abt vorgesetzt wurde. Hier fühlte er sich aber in so hohem Grade wieder nach St. Gallen hingezogen, daß er die Abtei wieder aufgab und als gemeiner Ordensmann in sein früheres Kloster zurückkehrte.

In diese Zeit ungefähr fallen auch manche Handschriften von unbekannten Schreibern, wie die Missalien mit den Antiphonen und Hymnen Nr. 339, 340, 341, 342; ferner das Antiphonarium Missae mit den Sequenzen Notker's Nr. 376.

Eines der merkwürdigsten Gesangbücher der altsanktgallischen Sängerschule ist die Handschrift Nr. 390 und 391, der Winter- und Sommertheil des Antiphonars, enthaltend alle Responsorien und Antiphonen für die Matutin, Laudes, Horen und Vespern. Diese Gesänge sind mit Neumen und Roman'schen Buchstaben bezeichnet. Das Gesangwerk wurde vom Mönche Hartker geschrieben, einem Manne, der von ungewöhnlicher Strenge gegen sich selber, die Hälfte seines Lebens einem freiwilligen Martyrthum unterzog. Er hatte sich nämlich im Jahre 986 in die Zelle St. Georgen einschließen lassen [4]), die so enge und unbequem war, daß er nicht einmal aufrecht darin stehen konnte. [5]) Hier lebte der fromme Priester in härtester Buße und Abtödtung; ein Stein diente seinem Haupte zur Lagerstätte; durch ein kleines Fenster ward ihm das Tageslicht, wie auch der zum Leben nöthige Unterhalt gespendet; hier war es, wo er über dreißig Jahre zubrachte und wo er auch sein Antiphonar schrieb. Auf einem Blatte desselben hatte sich Hartker mit eigener Hand hingezeichnet, wie er, als Reckluse an Hand und Fuß gefesselt, sein Buch dem hl. Gallus darreicht. Vier Verse, die er der Handschrift beifügte, bezeichnen sie gewissermaßen als sein Vermächtniß an diesen hl. Patron und enthalten seine letzte Willensmeinung, dahin lautend: daß sie ewig ihm angehören solle, und Keiner, der Theil am Himmel zu haben wünsche, es wagen möge, sie ihm wegzurauben. [6])

Selbst in den letzten Tagen seines irdischen Wandels ließ er von seiner überstrengen Lebensweise nicht ab; sterbend schob er noch den Stein, der ihm gewöhnlich als Polster gedient hatte, unter sein

---

[1]) Mirari autem est, hominem unum tanta scripsisse; quia in nominatissimis locis plerisque harum regni partium, *Sintrammi* caracteris libri, sancti Galli obsides, habentur. (*Ekkeh. in casibus.*)

[2]) Es gehört dem 10. Jahrhundert an.

[3]) Kunibertus scriptor directissimus, doctor summe planus. (*Ekkeh. in casibus.*)

[4]) Pertherat in claustro defuncta petit loca coelo,
Hartker mox antrum post quam se damnat in ipsum.
(*Hep. Annal. ad annum* 986.)

[5]) Severior *Hartkero*, *a.* quisnam *b.* sibi, martyre vero
Hostia *c.* coelesti spontanea vivaque testi *d.*
Carcere ter denos qui se mage fregerat annos *e.*
Non sinit erectum tota tempora quem breve tectum, *f.*
Tactus virtute specialis, *g.* moxque salute
Petram, qua suevit, capiti moriendo subegit, *h.*
In crucis et forma spargens parcissima membra *i.*
Sursum spectando Domino dat psichen *k.* amando, *l.*
Cum visis laete sanctis dixisset: avete.
(*Ekkeh. Rhythmi de S Othmaro.*)

Diese Verse hatte Ekkehard mit folgenden Zusätzen begleitet: *a.* presbytero; *b.* umquam fuit; *c.* qui fuit; *d.* voluntarie sacrificabo tibi; *e.* in clausula antea mulieri Perhtradae breviculae facta; *f.* ipse autem valde procerus non poterat se stans erigere; *g.* singularis; *h.* in strato pro capitali habere supposuit; *i.* spectantibus ad fenestram quos quoad viveret, ne intrarent, adjurabat; *k.* animam: *l.* semper.

[6]) Auferat hunc librum nullus hinc, omne per aevum
Cum Gallo partem quisquis habere velit,
Istic perdurans liber hic consistat in aevum,
Praemia patranti sint ut in arce poli.

Haupt, breitete seine Glieder in Kreuzesform aus, blickte zum Himmel und beschwor Diejenigen, die am Fensterchen auf seinen Hinscheid harrten, die Zelle nicht zu betreten, so lange er noch lebe. So endete der tugendreiche Ordensmann im Jahre 1017, lange nachher noch bewundert als ein Beispiel außergewöhnlicher Selbstverläugnung und Bußfertigkeit. [1])

Für die Vermehrung der für den Gottesdienst bestimmten Gesangbücher ließ sich's Abt Burkard (1001 — 1022) besonders angelegen sein. [2]) In seine Zeit ungefähr ist das Antiphonarium Missae, Nr. 374, mit der Ueberschrift: per beatum Gregorium emendatum, zu setzen, ein Werk, in dem man sich ebenfalls der Roman'schen Buchstaben bediente, wenn auch in geringerer Anzahl, als in den ältern Handschriften. Das Notkerische Sequenziar Nr. 380, die Sammlung der Hymnen mit der Erklärung der Roman'schen Buchstaben von Notker in Nr. 381 und 382, und die Tropensammlung in Nr. 484 gehören alle spätestens dem eilften Jahrhundert an; so auch die Breviarien Nr. 387 und 413. Die vorgenannte ausgezeichnete Handschrift 381 enthält die Hymnen und Gesänge von sanktgallischen Verfassern, Notker's Sequenzen, Tutilo's und Anderer Tropen, Gloria und Credo in griechischer Sprache mit der Tonschrift in Neumen und Roman'schen Buchstaben. Um das Ende dieses Jahrhunderts verewigte sich noch Mönch Luiter durch ein von ihm geschriebenes Antiphonarium Missae, Nr. 375, dem auch die alten Sequenzen beigegeben sind. Die Buchstaben Roman's erscheinen da ebenfalls angewendet.

So pflegte man in St. Gallen den Kirchengesang um das Ende des zehnten Jahrhunderts.

---

[1]) *Hartker* in melius mutatur (ut opto) reclusus,
Dexter in octava sit bone Christe tua!
(Hepidanni Annal. ad annum 1017.)

[2]) Thesauros ecclesiae et *libros* ampliavit.
(Burkard in cas. S. Galli.)

Eilftes Kapitel.

Neues Aufblühen der Dicht- und Gesangkunst. — Notker Labeo, als Lehrer und Schriftsteller. — Ekkehard IV., als Sänger und Gesanglehrer. — Abt Berno; seine Leistungen für den Kirchengesang, seine musikalischen Schriften — Herrmann Contractus; seine theoretischen und praktischen Musikwerke. — Außergewöhnliche Feste. — Sorge um die Erhaltung des alten Gesanges in Schrift und Tradition. — Das Wirken der sanktgallischen Gesanganstalt nach Außen durch ihre Lehrer und Schüler, durch Abschriften des Roman'schen Exemplars und durch eigene Tongedichte.

Nach Beginn des 11. Jahrhunderts gelangte das wissenschaftliche Studium, das im vorhergegangenen Jahrzehend einigermaßen gesunken war, wieder zur frühern Blüthe; neuerdings erwachte die Liebe zur Dichtkunst und bald ertönten wieder hl. Hymnen und Sequenzen, die von damals lebenden Künstlern des Klosters gedichtet und in Melodie gesetzt worden. Auf diese Weise entstanden nicht nur neue Sammlungen von Gesängen, sondern auch andere Werke religiösen Inhalts. [1])

Die Seele dieses abermaligen Aufschwunges in der kirchlichen Kunst war Notker Labeo, auch Teutonikus (der Deutsche) genannt. Die Jahrbücher St. Gallens nennen ihn den gelehrtesten und liebevollsten Mann seiner Zeit. [2]) Er wirkte Großes als Lehrer der lateinischen, griechischen und deutschen Sprache, der Mathematik, der Astronomie und endlich auch der Musik. Mit welcher Liebe er seinen Schülern ergeben war, geht daraus hervor, daß er, um ihnen einen Dienst zu erweisen, mehrere Werke in deutscher Sprache verfaßte. [3])

So schrieb er einen Commentar über das Buch Job, eine Erklärung der Psalmen Davids und einiger theologischen Werke Gregor des Großen. Man schätzte und bewunderte seine Schriften in so hohem Grade, daß selbst die Kaiserin Gisela mit großer Begierde sich nach Exemplaren von den zwei erstgenannten Werken sehnte. [4]) Als Lehrer in der Tonkunst schrieb er eine musikalische Abhandlung, wohl die älteste, die man in deutscher Sprache besitzt. [5]) Sie war offenbar für den Unterricht bestimmt und enthält vier kurze Abtheilungen: über die acht Töne, über die Tetrachorde, von den acht Tonarten und von der Mensur der Orgelpfeifen. Seine Schüler lehrte er nach neumatischen Tonzeichen deklamiren [6]), und unterrichtete sie in der Musik nach den Lehrbüchern des Quadriviums. Auch ließ er die

---

[1]) Diversorum metrorum studia revixerant, quibuscum instantia laudabant. *Ymnorum et sequentiarum et diversarum expositionum libri excogitati sunt.*
(Burkard. in cas. S. Galli.)

[2]) Notker nostrae memoriae hominum doctissimus et benignissimus. *(Annal S. G.)*

[3]) Teutonice propter caritatem discipulorum plures libros exponens. (Ekk. IV. in lib. Bened.). Notker selber schrieb an den Bischof von Sitten: Ausus sum facere rem poene inusitatam, ut latine scripta in nostram conatus sim vertere, et syllogistice aut figurate aut suasorie dicta per Aristotelem vel Ciceronem vel alium artigraphum elucidare. Quod dum agerem in duobus libris Boetii, qui est de consolatione philosophiae et in aliquantis et sancta trinitate, rogatus et metrice quaedam scripta in hanc eandem linguam traducere, Catonem scilicet et Bucolica Virgilii et Andriam Terentii, mox et prosam et artes me tentare voluerunt, et transtuli nuptias philologiae et categorias Aristotelis, et pergermenias et principia arithmetices. Dann erwähnt er auch des Davidischen Psalters und des Buches Job. (Notkeri Epistola ad Episcopum H. Sedunensem.)

[4]) Kisila imperatrix operum ejus avidissima, psalterium ipsum et Job sibi exemplari sollicite fecit.
(Ekkeh. lib. Ben.)

[5]) In der Handschrift 242. Sie ist abgedruckt bei Fürstabt Gerbert's Scriptores Musicae, Tom I. Pag. 96.

[6]) In den poetischen Werken des Sedulius und Aldhelm, Handschrift Nr. 242.

Gesänge, die er mit ihnen einübte, bei den sonntäglichen Prozessionen um das Kloster zur Aufführung kommen.[1]) So wirkte er in unermüdeter Thätigkeit bis zu seinem Tode fort. An seinem Sterbetage, welcher am Vorabend des Festes der Apostel Petrus und Paulus 1022 erfolgte, hatte er gerade das Buch Job geendet. Er bat noch, man möchte die Armen in seinem Gemache und vor seinen Augen speisen, welche Bitte ihm auch erfüllt wurde. So endete er tief betrauert von seinen Schülern, die über den Verlust eines so trefflichen Lehrers kaum zu trösten waren.[2])

Einer der hervorragendsten Zöglinge Notker Labeo's war Ekkehard IV. Wie er sich als Geschichtsschreiber auszeichnete, so auch als Dichter und Sänger. Seinen „Schicksale des Klosters St. Gallen" (Casus S. Galli) verdanken wir wohl die meisten Nachrichten über den Zustand des dortigen Kirchengesanges vom Jahre 883 bis 970. Nebst mehreren Gedichten und Abhandlungen, die er für den Erzbischof Aribo von Mainz und den Diakon Johann, später Abt von St. Maximin in Trier, schrieb, sammelte er auch nach Notker's Tode die Lieder und Gedichte auf die Feste der Heiligen, die entweder dieser sein Lehrer, oder Ekkehard selber noch als dessen Schüler verfaßt hatte.[3]) Seine Kenntnisse in der Gesangkunst gelangten zu einem so ausgebreiteten Ruhme, daß er vom Erzbischof Aribo nach Mainz berufen und der dortigen Sängerschule vorgesetzt ward.[4]) In dieser Eigenschaft fand er auch Gelegenheit, vor der gesammten Kaiserfamilie Proben seines trefflichen Talentes abzulegen.

Als nämlich Kaiser Konrad II. im Jahre 1030 zu Ingelheim das Osterfest feierte, und in glänzendem Ornate, umgeben von den Fürsten des Reiches, dem Gottesdienste beiwohnte, da traf es den Ordensmann von St. Gallen, in der Mitte des Chores, dem kaiserlichen Throne gegenüber, die Sequenz des hohen Festes zu singen. Kaum hatte er vorschriftsgemäß seine Hand zur Intonation des Gesanges in die Höhe erhoben[5]), als drei Bischöfe, die dem Throne des Kaisers am nächsten saßen, ihre Sitze verließen, zum Monarchen sich wandten und zu ihm sprachen: „Herr! wir gehen, um dem Meister in jenem Fache unsern Beistand zu leisten, in dem er selber uns einst unterrichtet hat." So stiegen sie dann herab, nahten sich in reichem Pontifikalschmucke dem Mönche von St. Gallen, neigten sich mit Ehrfurcht vor ihm, und halfen ihm den Gesang, den er sie selber einst gelehrt, bis zu seinem Schlusse vortragen. Der Ordensmann weinte vor Freude und Rührung, und dankte im Stillen dem hl. Gallus für die ihm gewordene Ehre. Aber wie erstaunte er erst, als man ihn nach vollendeter Feier des Gottesdienstes, mochte er auch noch so sehr sich dawider sträuben, zum Kaiser selber hinführte, und dieser ihn sodann mit kostbaren Geschenken bedachte. Man mußte ihn, unter sichtbarer Erheiterung des Monarchen, beinahe mit Gewalt zwingen, vor die Kaiserin hinzutreten, um auch da ihre reichen Gaben in Empfang zu nehmen.[6]) Seine Kunstleistung fand so hohe Anerkennung, daß die Schwester des Kaisers sogar mit eigener Hand den Finger des trefflichen Sängers mit einem goldenen Ringe schmückte. „Ich erzähle dieses nicht", so schreibt Ekkehard, der diese Begebenheit möglichst bescheiden der Nachwelt aufbewahrt hat, „um dadurch etwa zum Stolze aufzublasen, sondern einzig, um zu erwähnen, in welchem Glanze der Wissenschaft und Gelehrtheit unser Kloster strahle."[7])

Der hochbeehrte Mann starb um das Jahr 1036.

---

[1]) Versus de Nativitate domini pueris circa claustrum post crucem in dominicis canendi. *(Lib. Ben.)*

[2]) Hic finis hominis post imparis eruditionis;
Pneumate quem fotum replevit gratia totum;
Hunc merito flebunt, simili qui deinde carebunt.
(Ibidem Ekkeh.)

[3]) In gleicher Handschrift Nr. 393 noch vorhanden.

[4]) Sancti Galli Monacho scolas Magontiae curante. *(Ekkeh. in casibus.)* Scolas inibi regente et procurante etiam cantoris officium. *(Ekkeh. V.* in vita b. Notkeri.)

[5]) Cum manum ille ad modulos sequentiae pingendos rite levasset. *(Ekkeh. in casibus.)* Die alte liturgische Vorschrift lautete: Pro signo prosae, quam quidam sequentiam vocant, *leva manum inclinatam.* (Hergott. de vet. disc. mon. pag. 330.)

[6]) Ad imperatricem autem, ridente imperatore, per vim tractus, et ibi aurum ejus sumpsit. *(Ekkeh.* in casibus.)

[7]) Haec nequaquam aurium inflationi satagens dixerim, sed ut honorem doctrinae et disciplinae loci nostri praememorans. *(Ibidem.)*

Ein Zeitgenoſſe des Vorigen und, wie dieſer, aus der Schule des hl. Gallus hervorgegangen, war auch Berno von der Reichenau, ein Mann von hohen Verdienſten um Kunſt und Wiſſenſchaft. Nachdem er ſeine Bildung in den Klöſtern Prüm und St. Gallen erhalten, wurde er im Jahre 1008 zum Abte des Kloſters Reichenau befördert [1]), wo er ſich einen weitverbreiteten Ruhm der Gelehrtheit erwarb. Wie in den geiſtlichen Wiſſenſchaften, ſo war er auch in der Geſchichtskunde, Poeſie und Tonkunſt wohlerfahren. Als muſikaliſcher Schriftſteller erlangte er durch ſeine drei theoretiſchen Werke eine beſondere Berühmtheit. Das erſte derſelben, Tonarius genannt, ſchrieb er auf Geſuch ſeines hohen Gönners Pellegrin, Erzbiſchof zu Köln, eines vorzüglichen Beförderers der hl. Tonkunſt. [2]) Wie mit manchen andern Kirchenfürſten, ſo ſtand Berno auch mit dieſem einflußreichen Manne offenbar in freundſchaftlichen Verhältniſſen. [3]) Das Werk zerfällt in zwei Theile, nämlich in eine lange Einleitung (Prolongus) und in das Tonar ſelber. Im erſtern behandelt er die Tonleiter, die neun Gattungen der damals gebräuchlichen Intervalle, die Conſonanzen, die acht Tonarten beim Kirchengeſang, deren Gränzen, gemeinſchaftliche und unbeſtimmte Tonarten, die Differenzen der Pſalmodie, die melodiſche Formel zur Erkenntniß der Tonweiſen, den langen und kurzen Werth der Töne und die Lage des Semitoniums. Im zweiten Theile bietet er das Tonar ſelber. Es iſt im Grunde nichts anderes, als eine ausführlichere Definitionstabelle, in welcher einerſeits die melodiſchen Formeln zur Beſtimmung der Tonweiſen (Nonanoeane) angegeben, andererſeits dann die Tonarten der einzelnen liturgiſchen Geſänge, nämlich der Reſponſorien, Introitus, Gradualien, Alleluja, Offertorien, Communionen und Antiphonen verzeichnet ſind.

Das zweite Werk, welches die verſchiedenen Leſearten der Pſalmen und anderer Kirchengeſänge behandelt, ſchrieb Berno wahrſcheinlich ſchon, bevor er zur Abtwürde gelangte, auf Anſuchen ſeines Freundes Meginfried, und weihte es dann dieſem und einem gewiſſen Eipennon, welche beide er ſeine theuren Brüder in Chriſto nennt. Der Traktat bezieht ſich übrigens nicht auf die Melodie, ſondern nur auf den Text der Geſänge.

Die letzte ſeiner muſikaliſchen Schriften verfaßte er als Abt von Reichenau. Seine Ordensſöhne Burkard und Kerung, Lehrer an der Schulanſtalt ſeines Kloſters, hatten ihn um eine Abhandlung über die Verſchiedenartigkeit der Kirchentöne gebeten. Obgleich Berno fürchtete, er möchte ſich bei den Nachkommen lächerlich machen, wenn er für ſo gelehrte Männer zu ſchreiben wage, ſo entſprach er doch ihrem Geſuche und widmete ſeine Schrift den beiden Bittſtellern und den übrigen Lehrern, die an jener Schule angeſtellt waren. Sie enthält Erläuterungen über die authentiſchen und plagaliſchen Tonarten und Beiſpiele über jede einzelne.

Nicht geringere Verdienſte ſammelte ſich Berno auch als Tonſetzer. Auf das Feſt des hl. Ulrich, Biſchofs von Augsburg, welches um jene Zeit in der Kirche eingeführt wurde, ſetzte er das geſammte Offizium, das aus Antiphonen und Reſponſorien, Orationen und der Präfation zur Meſſe beſtand. Auch dasjenige auf den hl. Meinrad, welches in Form und Text den gleichen Verfaſſer verräth und in einzelnen Stellen faſt wörtlich mit dem vorigen übereinſtimmt, wird ihm mit Recht zugeſchrieben. [4]) Ein Reſponſorium daraus, das aus Hexametern beſteht, findet man unter den Exempla Nr. 42. In

---

[1]) Beruo Monachus St. Galli, postea Abbas Augensis. (*Ekk. V. in vita b. Notkeri.*)

[2]) Cum assidue laete cordis auditu percipias, qualiter sapiens et te Praesule felix Colonia cum beatis ecclesiae suae filiis, Apostolorum principe linguarum omnium quodammodo plectrum modificante, in decachordo psalterio cum cantico in cythara psallat Domino Deo. (*Berno in prologo ad Tonar.*)

[3]) Eo charitatis affectu, quo me gratis semper fovisti. (*Ibid.*)

[4]) Man vergleiche folgende Stellen aus den beiden Offizien:

Auf St. Meinrad: Beatus Meginradus ad salutem plurimorum ortus est ex natione Suevorum.

Auf St. Ulrich: Beatus Wodalricus ex nobilibus et religiosis parentibus Deo praedestinante in salutem plurimorum extitit ortus.

Meinrad: Transacto infantiae termino, traditur Augiensis coenobii fratribus, literarum disciplinis imbuendus.

Ulrich: Cum transacto infantiae termino jam bonae indolis puer existeret, in sancti Galli coenobium et commendatus sacris literarum studiis imbuendus.

dieſer Ueberſetzung nach einem Antiphonar des 11. Jahrhunderts enthält es die bezeichnete Handſchrift, die ungefähr im Jahre 1300 geſchrieben wurde. Abt Berno gehört ferner der Tropus für den Introitus auf Epiphanie: Eja nunc socii dicamus cum propheta etc. und der Hymnus auf das gleiche Feſt: Festiva mundi gaudia; dann auch jener auf Maria Lichtmeß: Exultet omne saeculum, und ein anderer auf die Faſtenzeit: Omnes chorum ecclesiarum. Er verfaßte auch einige Sequenzen, nämlich auf den hl. Willibrord: Laudes nunc Christo die nunc isto, und auf die hl. Verena: Laetetur ecclesia jubilans. Nach vierzigjähriger Regierung ſtarb Berno in vorgerücktem Alter Anno 1048. Seine Leiche wurde in der Markuskirche, die von ihm erbaut und nur wenige Monate vorher eingeweiht wurde, beſtattet. Seine Wiſſenſchaft und Frömmigkeit blieb noch lange im Andenken [1]) Wie ſehr unter ihm die Kunſt gepflegt wurde, beweiſen die Männer, die an ſeiner Kloſterſchule wirkten.

Unter dieſen zeichnete ſich ohne Widerrede in Tugend wie in Wiſſenſchaft am glänzendſten Herrmann Contractus, ein Sohn des Grafen von Vehringen, aus. Er war zu Sulgau in Schwaben im Jahre 1013 geboren und wurde von ſeinem Vater ſchon als ein Knabe von ſieben Jahren den Mönchen von St. Gallen zur Erziehung übergeben. [2]) Den Beinamen Contractus erhielt er von der Lähmung ſeiner Glieder, womit er von Kindheit an bis zu ſeinem Tode behaftet war. In ſpäterer Zeit erſcheint er als Ordensmann von Reichenau, wo er an der Kloſterſchule als Lehrer wirkte. Seine Zeit verehrte ihn als den hervorragendſten Geſchichts- und Sprachkundigen. Wie in der Philoſophie und Rhetorik, ſo gewandt war er in der Poeſie und Mathematik. Die Verdienſte, die er ſich als muſikaliſcher Schriftſteller und als Tonſetzer erwarb, wurden zu ſeiner wie in ſpäterer Zeit als vorzüglich angeſchlagen. Ihm werden Abhandlungen über die Muſik und das Monochord zugetheilt. [3]) Er ſchrieb zugleich einen kurzen praktiſchen Geſangunterricht zur Einübung der verſchiedenen Intervalle. [4]) Größer noch als die Zahl ſeiner theoretiſchen Werke erſcheint jene der Kirchengeſänge, die er komponirte. So gehören zu ſeinen Kompoſitionen: die Hymnen oder Sequenzen auf den hl. Georg, Gordian und Epimachus, auf die hl. Afra, den hl. Magnus und Wolfgang. [5]) Die Sequenz vom hl. Kreuze: Grates honos hierarchia, trifft man ſchon in alten Handſchriften mit Herrmanns Namen verſehen [6]); auch jene auf den hl. Oſtertag: Rex regum dei agne, und eine andere auf die Auffahrt des Herrn: Rex omnipotens die, werden ihm zugeſchrieben. [7]) Die zwei erſtern erfreuten ſich einer weiten Verbreitung, ſowohl in Deutſchland, wie in Frankreich und England. Sie folgen bei den Exempla Nr. 46 und 47.

Von ganz beſonderer Lieblichkeit, Anmuth und Zartheit waren jene Geſänge erfüllt, die er der Mutter unſers Herrn weihte. Schon als Knabe und Jüngling fühlte er ſich, nach dem Zeugniſſe ſeiner Biographen, voll kindlicher Ehrfurcht zu ihr hingezogen; ſie hatte er zur beſondern Beſchützerin ſeines

---

[1]) Vir doctrina et moribus insignis, anno 40 promotionis suae in senectute bona diem ultimum clausit. (*Herm. Contr. Chron.*)

[2]) Tritthemius Ann. Hirs. Nach faſt allgemeiner Annahme hatte er ſeine Jugendjahre in St. Gallen, die ſpätern aber, wie aus ſeiner eigenen Chronik hervorgeht, zu Reichenau zugebracht.

[3]) Hermannus Contractus . . Philosophus, Poeta, Astronomus, Rhetor, Musicus, Mathematicus et Historicus nulli suo tempore secundus. Scribit carmine et prosa multa praeclara volumina: *de Musica, de Monochordo*; Hymnos et prosas varias, ex quibus est Cantus ille de B. Maria virgine dulcissimus: Salve Regina et Alma. (Handſchriftliche Reichenauer Chronik.) Die theoretiſchen Muſikwerke Herrmanns, die auf unſere Zeit gekommen, hat Gerbert in ſeinen Scriptores musicae herausgegeben.

[4]) Er ſteht in der Fr. Handſchrift Nr 1 von Einſiedeln (11—12. Jahrhundert) in Neumen mit Linien und mit dem Namen des Verfaſſers. Sein Anfang folgt in Facſimile unter den Monumenta Nr. 32. Gerbert hat das Tonſtück den Werken Herrmanns beigefügt, jedoch nach einer neuern Handſchrift, und mit mehrfachen Abweichungen.

[5]) Cantus item historiales plenarios, utpote quo musicus peritior non erat, de S. Georgio, de SS. Gordiano et Epimacho, de S. Afra M., de S. Magno C., de S. Wolfgango ep. mira elegantia et suavitate, praeter alia hujusmodi, neumatizavit. (*Ottonis Frisingensis elogium Hermanni Contracti.*)

[6]) Der Name des Verfaſſers iſt im Cod. Fr. 1. Eins. beigefügt, und wird auch durch Mönch Godeschalcus beſtätigt, der da ſchreibt: Domnus Herimannus de sancta Cruce: Grates honos hierarchia dicitur composuisse.

[7]) Hermannus Monachus . . . Contractus, teutonicus composuit Sequentiam: Rex omnipotens die, de ascens. Domini et Ant. Salve Regina. (Handſchrift von St. Gallen 546 fol. 50.)

Lebens auserkohren und ihrem Beistande seine Fortschritte auf der Bahn der Wissenschaft zugeschrieben. Darum weihte er auch in der Folge die schönsten und ansprechendsten seiner Tongedichte ihrer Verehrung — Gesänge, deren Kunstwerth man schon zu seiner Zeit so hoch schätzte, daß man die Behauptung aussprach, die hl. Jungfrau habe sie ihm in die Feder diktirt. [1]) Wäre Herrmann auch einzig der Verfasser und Tonsetzer der beiden Antiphonen: Salve Regina und Alma redemptoris, so hätte er sich schon dadurch ein unvergängliches Denkmal in den Annalen des katholischen Kirchengesanges gesetzt, indem diese beiden Tonstücke später in unsere Liturgie aufgenommen und seit achthundert Jahren unzählige Mal in der ganzen katholischen Welt gesungen wurden. [2]) Auch seine Antiphon: O florens rosa, die übrigens nicht auf unsere Zeit gekommen zu sein scheint, wurde vielfach beim Gottesdienste angewandt.

Der gelehrte Mönch starb von Vielen betrauert in der Blüthe des Mannesalters, 41 Jahre alt, Anno 1054. Seine irdischen Ueberreste fanden zu Alschhausen, in der Gruft seiner Väter, ihre Ruhe.

Wie diese Männer auswärts Großes leisteten, so kam auch indessen in St. Gallen selber die Pflege der Gesangschule nicht in Abnahme. In diesem Zeitraume gab es daselbst noch immer der Anlässe zu Aufführung außerordentlicher Festgesänge mehr als genug. Als im Jahre 1027 die Kaiserin Gisela mit ihrem Sohne Heinrich, von der Fürstenversammlung zu Ulm herkommend, das Kloster besuchte, war man von der alten Uebung, die Glieder des Kaiserhauses mit Festgesängen zu bewillkommen, gewiß noch nicht abgegangen. [3]) Ebenso wurde auch Kaiser Heinrich, welcher im Jahre 1046 daselbst eintraf, auf eine seiner Würde entsprechende Weise begrüßt. Unter dem Abte Notbert, 1040—1075, erfolgte die Kanonisation der hl. Wiborada, die feierliche Einführung des Festes des hl. Remaklius, der Empfang der Reliquien der hl. Fides, und die Erbauung und Einweihung der nahegelegenen, zu ihrer Ehre erbauten Kirche, lauter Festlichkeiten, an denen es an Jubelklängen und frommen Tönen der Andacht nicht fehlen durfte. [4])

Wie groß bis dahin die Sorge der sanktgallischen Sängerschule für die Reinheit des alt Gregorianischen Gesanges war, erkennt man jetzt noch aus dem Vergleich der Gesangbücher, besonders der Antiphonarien zur hl. Messe. Obgleich aus verschiedenen Zeiten stammend, so stimmen sie dennoch rücksichtlich ihrer neumatischen Tonbezeichnung auf eine Weise mit einander überein, die mit Sicherheit erkennen läßt, daß sie Copien jenes authentischen Exemplars seien, das vom Sänger Romanus einst dem Kloster geschenkt und damals noch mit Ehrfurcht neben dem Altare der hl. Apostel aufbewahrt wurde. Die Merkmale ihrer einstigen Abkunft vom Kloster St. Gallen, welche die meisten von ihnen an sich tragen, die Schriftzüge, die sie in jene Zeit zurücksetzen, wo der sanktgallische Kirchengesang in seiner höchsten Blüthe stand, wo einzig die römischen Singweisen nach dem authentischen Antiphonar geduldet und jede fehlerhafte Abweichung sorgsam überwacht wurde, endlich die Roman'schen Buchstaben, welche die mehrern von ihnen in größerer oder geringerer Anzahl vorweisen, und die sich in ihrer Bedeutung als die nämlichen herausstellen, wie sie Notker Balbulus seinem Freunde erläuterte, diese Eigenschaften alle erscheinen als unzweifelhafte Belege, daß diese Gesangwerke in ihrer Gesammtheit nichts anderes, als den Inhalt der authentischen Abschrift und der mündlichen Lehre Romans vorweisen und darum

---

[1]) Trithemius.

[2]) Die Handschrift von Einsiedeln Nr. 33, ungefähr 1300 geschrieben, enthält das Salve mit folgendem Texte, der vom jetzt üblichen etwas abweicht: Salve regina misericordiae, *vitae* dulcedo et spes nostra salve; ad te clamamus exules filii Evae; ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eja ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte; et Jesum benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exilium *benignum* ostende. O clemens, o pia, o dulcis Maria. Einer alten Speierer Chronik zufolge war es der hl. Bernard, der bei Absingung dieser Antiphon seinen feierlichen Einzug im dortigen Dome hielt, und nach ihrem Schlusse in höchster Begeisterung die Worte: O clemens etc. beifügte.

[3]) Gisela Imperatrix simul cum filio suo Heinrico monasterium S Galli ingressa xeniis benignissime datis fraternitatem ibi est adepta. (*Hepid. Annal*)

[4]) Die Sequenz von der hl. Fides: Sursum corda tendite fratres, jene auf den hl. Remaklius: Laudes celebri, welche die Handschrift 546 in neuerer Tonschrift vorweist, sind in Text und Melodie in diese Zeit ihres Ursprungs zu setzen, und offenbar von sanktgallischen Verfassern.

jetzt noch die altrömischen Melodieen in ihrer höchsten Reinheit und Aechtheit enthalten. Wie daher selbe als die werthvollsten Denkmale des Gregorianischen Gesanges, die auf unsere Zeit gekommen, zu betrachten, so bleiben sie auch ein stetes Andenken an die dreihundertjährige Aufmerksamkeit jener Schule, die alte Leseart der Melodieen, sowohl in Schrift als Tradition, vor jeder Verfälschung zu bewahren.

So glanzvoll das Wirken dieser Anstalt im engern Kreise des Klosters leuchtete, so segensreich war es auch nach außen. Bekanntlich war die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts die Zeit, wo Deutschland, wie die bis jetzt höchste Stufe seiner irdischen Macht, so auch den höchsten Glanzpunkt in Pflege der Wissenschaft, und namentlich den bedeutsamsten Einfluß auf geistliche Dicht- und Gesangkunst erlangt hatte. Diese Ueberlegenheit des Deutschen vor andern Völkern ward selbst von damaligen Zeitgenossen italischer Nation anerkannt.[1]) Sicher hatte zu diesem Aufschwunge die sanktgallische Schule in ihrer weiten Umgebung wohl das meiste mit beigetragen. Sie versah im Laufe jener Zeit die süddeutschen bischöflichen Sitze und Klöster mit vielen Vorstehern, die in ihrer Anstalt im Fache der Kunst und Wissenschaft ihre Bildung erhielten; sie hatte durch ihre Zöglinge oder durch eigens aus ihrer Mitte erkorne Lehrer die Tradition der alten ächten Gesangweisen an den Kirchen Allemanniens und in entferntern Gegenden eingeführt; und wie sie als Wächterin und Bewahrerin der Lehre Romans und seines Antiphonars im eigenen Kloster sich bewährte, so leitete sie auch den reinen Trank aus ihrer Quelle in die Nähe und Ferne, indem sie die Richtigkeit der Abschriften überwachte, und sie in andere Gegenden verbreitete. Was Iso im 9. Jahrhundert dem Kloster Granvall war, das wurde Ekkehard IV., Abt Berno und Herrmann Contraktus im 11. dem Hochstifte Mainz und dem Kloster Reichenau, indem sie an diese Orte Romans Unterricht verpflanzten. In der That erscheint die Kenntniß der romanischen Buchstaben damals von bedeutender Ausdehnung gewesen zu sein. Noch gedenkt ihrer Aribo, ein musikalischer Schriftsteller des 11. und 12. Jahrhunderts, in seinem Werke. Er erwähnt darin drei derselben, die man in ältern Antiphonarien oft antreffe und die er auch im gleichen und nämlichen Sinne deutet, wie sie einst der Sänger Roman gebraucht und Notker Balbulus erklärt hatte.[2]) Was aber den mehrfachen Gebrauch der roman'schen Notation um diese Zeit außer allen Zweifel setzt, ist die bedeutende Anzahl von handschriftlichen Gesangwerken, die damit bezeichnet und auf unsere Zeit herabgekommen sind. Nebst den neun erwähnten, welche die Bibliothek von St. Gallen noch vorweist, besitzt Einsiedeln das wiederholt angeführte Antiphonarium Missae, und die Notkerische Sequenzensammlung, zwei Werke, die in Rücksicht ihres Alters und Inhaltes den werthvollsten von St. Gallen an die Seite gestellt zu werden verdienen.[3]) So weist das Kloster Rheinau noch ein Directorium Chori vor, in

---

[1]) So lautet die corrupte Stelle eines italischen Schriftstellers: Recte et ordinate subtilissime *jam* docti (Theotonici) doctrinam (cantus) perfecte *tenent* in regionibus suis. Postea vero Roma in semetipsas emarcuit, perdiderunt regem et regnum, defecit divitias, et gloria, atque literarum studia; Roma et tota Italia, qui erat regina, facta est quasi vidua, qui erat domina gentium et princeps provinciarum, qui hujus mundi arcem tenebat imperio, modo ex parte sub imperio facta est. *Theotonici* vero habent regem et regnum. Habent divitias et gloriam, redit illorum potestas et *doctrina atque literarum studia:* illic crevit honor, et bona omnia. Italici minorati sunt per plurima, illi gaudent de doctrina perfecta et sana, et clerici sunt amabiles et honorati, gloriosi et ditati omni honore, et omni donis plurimis etc. (*Anonymus Casinensis saec. XI.*)

[2]) In antiquioribus antiphonariis C, T, M, reperimus *persæpe*, quae *celeritatem*, *tarditatem*, *mediocritatem* innuunt. (Aribo bei Gerbert Scriptores II. Seite 227.)

[3]) Die einstige Abkunft von St. Gallen wird bei diesen zwei Werken nicht bloß durch die romanischen Buchstaben, sondern auch durch die Gleichheit ihrer Schriftzüge mit einigen der ältesten Gesangbücher von St. Gallen augenscheinlich. Insbesonders spricht noch hiefür die Oratio de uno Confessore etc. Seite 405, wo nach diesem Titel einfach die Worte folgen: Suffragante Domine beato *Gallo* confessore tuo etc. Aehnliches findet bei der Sequenz auf den hl. Gallus statt, wo die Schlußworte: *O Galle Deo dilecte!* mit lauter großen Buchstaben geschrieben; eine Auszeichnung, die bei den übrigen Heiligen nicht vorkömmt. Mit welcher Genauigkeit die Melodieen rücksichtlich ihrer neumatischen Bezeichnung mit den sanktgallischen Antiphonarien übereinstimmen, erkennt der Leser aus den Monumenta. Diese Uebereinstimmung der Melodieen trifft man durchweg an. Das Antiphonar wurde schon Jahrhunderte hindurch als ein ehrwürdiges Alterthum angesehen. Einer Ueberlieferung zufolge soll sich Abt Gregor, der in der Mitte des 10. Jahrhunderts dem Stifte Einsiedeln vorstand, desselben bedient haben, daher man ihm im 16. Jahrhundert

welchem ebenfalls romanische Buchstaben vorkommen; die Bibliothek von Trier besitzt ein Antiphonarium, jene von Laon in Frankreich ein vollständiges Graduale, dem 10. Jahrhundert entstammend, beide mit Roman'schen Buchstaben ausgestattet. [1]) Noch hat man Spuren, daß Handschriften gleicher Gattung in einzelnen Sammlungen verborgen; eine genauere Forschung wird sie an's Tageslicht bringen.[2]) Diese Werke alle bleiben stetsfort ein laut sprechendes Zeugniß für das segensreiche Wirken der sanktgallischen Gesanganstalt nach Außen.

Besonders waren es ihre eigenen Erzeugnisse der Dicht- und Tonkunst: ihre Hymnen und Sequenzen, ihre Litaneien und Tropen, durch welche sie auf den Kirchengesang Deutschlands und auf dessen vor der Mitte des 11. Jahrhunderts neu erwachte Blüthe den bedeutsamsten Einfluß ausübte. Damals schon waren die meisten dieser Tonschöpfungen sanktgallischer Mönche ein Gemeingut aller größern deutschen Kirchen geworden, manche von ihnen hatten sogar die Gränzen ihres Vaterlandes überschritten und sich in England und Frankreich eingebürgert. Nachdem einmal die Gesänge eines Notker Balbulus, Hartmanns, Ratperts und der Ekkeharde durch Gutheißung der Päpste in die kirchlichen Liturgien aufgenommen, so ertönten sie alsobald in allen deutschen Gauen. [3]) Als nun um diese Zeit die Wissenschaft auch außerhalb der frühern berühmten Schulanstalten zu blühen begann, als Männer auftraten, die ausgerüstet mit erforderlicher Befähigung, ihre Geisteskräfte der kirchlichen Dicht- und Tonkunst weihten, da standen ihnen, wenigstens in Bezug auf die Sequenzen, noch keine andern Vorbilder zu Gebote, als die Notkerischen. Diese Ergüsse der Andacht waren es, wodurch sie sich gehoben, begeistert und angespornt fühlten, neue Tonwerke zu schaffen, und so den Bau, wodurch die sanktgallische Anstalt das Fundament gelegt, und selber in die Höhe geführt, nach verschiedenen Seiten hin zu erweitern.

Wirklich brachte kaum ein anderer Zeitpunkt eine solche Menge von Erzeugnissen dieser Kunstgattung hervor, wie das 11. Jahrhundert. Mag auch der Name derjenigen, die sie in's Dasein riefen, größtentheils der Vergessenheit anheim gefallen sein, so bleiben sie doch immerhin ein nicht geringer Beweis von der ausgedehnten Wirksamkeit der sanktgallischen Gesanganstalt. In diese Zeit ist der Ursprung der Pfingstsequenz: Veni Spiritus aeternorum alme (Exempla Nr. 48.) und der übrigen Tonstücke bis Nr. 55 zu setzen, deren Form in Melodie und Text sich offenbar als eine Nachbildung der Notkerischen und Tutilo'schen herausstellt. Solcher und ähnlicher Tonwerke, die jener Zeit angehören, ließe sich noch eine lange Reihe aufzählen. Sie sind die Frucht, jenem Saamen entsprossen, den einst die Sänger St. Gallens durch ihre Lehrer und Gesänge ringsum ausstreuten.

---

den Titel beifügte: „Gradual des Heiligen Hochwürdigisten Durchlauchtigisten inn Gott Fürsten und Herrn Gregorii Abbte des würdigen Gottshuß unser lieben Frauwen zu den Einsiedeln, welcher ein Son ist gewesen des Königs in Engellandt". Daß dies Gesangbuch schon damals dahier gebraucht wurde, macht der Umstand glaubwürdig, daß spätere einsiedlische Gradualien Cod. 113 und 114 aus dem 11. Jahrhundert in Rücksicht der Neumenbezeichnung vollkommen mit jenem ältern harmonieren. Lauter Thatsachen, die den Ausspruch Ekkehards V. bestätigen: Tota Germania, sicut Notkerus et Romanus ediderunt et correxerunt, elegit cantare et hunc ritum modulandi servare.

[1]) Die beiden letzten Werke erwähnt P. Lambillotte in seiner Theorie und Praxis des Gregoriangesangs.

[2]) So gibt Gerbert in seinem Werke: De Cantu, Tom. I. pag. 531, die erste Lamentation für die Charwoche in Neumen, denen die romanischen Buchstaben e, s und i wiederholt beigefügt sind. Welcher Handschrift er jenes Fragment entnommen, ist nicht angegeben.

[3]) Ihre schon damals ausgedehnte Verbreitung erkennt man aus den neuen Hymnen- und Sequenzensammlungen von Mone, Daniel und Neale, in denen dieselben nach Handschriften der verschiedensten Bibliotheken Deutschlands, Frankreichs und Englands herausgegeben wurden.

Zwölftes Kapitel.

Heinrich. — Seine Sequenz auf die hl. Jungfrau. — Godeschalk. — Seine sieben Sequenzen. — Wipo. — Bruno und seine Gesänge. — Wipo's Schicksale. — Sein Trauerlied auf Kaiser Konrad II. — Seine Ostersequenz. — Sein Verhältniß zu Reichenau und St. Gallen. — Verbreitung und Aufnahme seiner Sequenz. — Rückblick und Schluß.

Zu den Männern, die vor der Mitte des 11. Jahrhunderts durch neue, nach sanktgallischen Mustern gebildete Tonwerke sich auszeichneten, und die mit jener Gesangschule, oder doch wenigstens mit ihren Erzeugnissen vertraut sein mußten, gehörte Heinrich, der Ordensmann eines unbekannten süddeutschen Klosters, in welchem er als Lehrer der Wissenschaft und Tonkunst wirkte. Unter seinen Gesängen, zu denen auch das von seinem Schüler Godeschalk erwähnte Responsorium: Omnis lapis pretiosus, gezählt werden muß, gebührt seiner lieblichen Sequenz: Ave praeclara maris stella, weitaus der erste Rang.[1]) Bei Abfassung derselben schwebten ihm in Rücksicht ihres Planes (Abtheilung und Wiederholung der Melodiesätze) offenbar die Notkerischen Muster vor Augen. Wie bei jenen, erscheint da der erste und letzte Satz als selbstständig behandelt, die übrigen aber unter etwelchen Freiheiten, je zwei und zwei in Melodie correspondirend. In andern Beziehungen jedoch ging Heinrich einen Schritt weiter; er gab der Intonation seiner Sequenz nicht mehr die Melodie eines dem Graduale entnommenen „Alleluja", oder jene einer früher üblichen Sequenz, sondern componirte eine neue; darum denn auch derselben kein Melodieentitel mehr beigefügt erscheint. Seine Sätze sind durchweg ausgedehnter, als die Notkerischen, und die Tonart, die er für sie wählte (den 6. Kirchenton), reizender, moderner, als die früher bekannten.[2]) Der Text, der Mutter unsers Herrn geweiht, und in erster Zeit für das Fest Maria Lichtmeß bestimmt, erscheint mit den herrlichsten Bildern geschmückt, und voller Lieblichkeit und Anmuth. (Bei den Exempla, Nr. 56.)

Wohl ist es diesen Eigenschaften zuzuschreiben, daß das Tonstück bald nach seinem Erscheinen zu so allgemeiner Beliebtheit gelangte, daß man es nicht nur weit umher den Kirchengesangbüchern einverleibte und bei vielfachen Anlässen in Anwendung brachte, sondern auch schon frühzeitig in die deutsche Sprache übertrug und als Volksgesang gebrauchte. Die Nachbildung desselben, die mit den Worten beginnt: „Ave, vil liehter meris sterne, ein lieht der cristenheit ꝛc.", wurde schon im 11. Jahrhundert gesungen.[3]) In etwas neuerer Umarbeitung und unter Beibehaltung der ursprünglichen Silbenzahl bietet sie eine Engelbergerhandschrift vom Jahre 1372 mit der alten Melodie.[4]) Leider fehlt aber der Anfang, und ist uns nur von den Worten an:

„von himmel furt in trüwen
den alten und den nüwen"

---

[1]) Trittenheim und nach ihm viele Andere eignen diese Sequenz dem Herrmann Contractus zu, allein das Alter der einsiedlischen Handschrift, Fragm. 1, bestimmte den Verfasser, der Angabe dieser letztern zu folgen, wo die genannte Sequenz von der gleichen Hand mit dem Namen ihres Autors überschrieben ist: „Heinrici Monachi". Man vergleiche bei den Monumenta, Nr. 33, das Facsimile.

[2]) Unter den verschiedenen Melodieen zu Notker's Sequenzen, die der Verfasser dieser Schrift aus manchen alten Handschriften sammelte, gehört keine einzige dem 5. oder 6. Kirchentone an.

[3]) Hölscher, das deutsche Kirchenlied.

[4]) Handschrift I 4/25.

bis zu ihrem Schluſſe vollſtändig erhalten. Ungefähr um die gleiche Zeit überſetzte ſie ebenfalls in Reimen der Mönch von Salzburg, deſſen Lied alſo beginnt:

Ich grüß dich gerne
Meeresſterne
Aller Chriſtenheit
Zu Got uns beleit.

Am Ende des 15. Jahrhunderts gab ſie Sebaſtian Brant, Geheimrath des Kaiſers Maximilian, mit der alten Melodie, in neuer Ueberſetzung durch den Druck heraus; ſie hat, obgleich in vielen Reimen abgefaßt, ebenfalls die frühere Silbenzahl und beginnt mit den Worten: „Ave durchlüchte ſtern des meres — entpfangen uffgangen den Heiden zu freiden.“ [1]) Beim Beginn des 16. Jahrhunderts bediente man ſich auch einer niederdeutſchen Ueberſetzung dieſes Geſanges: „Maria, gegrotet syſtu vorſchynende ſterne des meres.“ [2]) Heinrich's ſchöne Sequenz wurde in ihrer Urſprache über fünf Jahrhunderte lang in den katholiſchen Kirchen geſungen, und noch in letzter Zeit, wo man ſich ihrer bediente, als ein Meiſterwerk erſter Gattung angeſehen, ſo daß kunſtverſtändige Männer die Behauptung ausſprachen, ſie beſitze mehr muſikaliſchen Werth, als ſechshundert Laſten von Compoſitionen anderer Meiſter. [3]) —

Eine bedeutendere Anzahl von Sequenzen ſchrieb Godeſchalk, ein Schüler des Vorhergehenden und vielleicht dem gleichen Kloſter angehörend. Nach ſeinem eigenen Zeugniſſe müſſen ihm zugeeignet werden: a. Foecunda verbo, auf die hl. Jungfrau Maria; b. Coeli enarrant, auf die hl. zwölf Apoſtel; c. Laus tibi Christe, qui es creator, auf die hl. Magdalena; d. Electum Christi vas, auf den hl. Paulus; e. Alleluja dulce lignum, mit der Sequenz: A solis ortu et occasu, auf das hl. Kreuz; f. Exulta exaltata, auf Mariä Himmelfahrt; g. eine andere auf die hl. Jungfrau, worin die Worte vorkommen: Hanc nec corrumpi nec putredine solvi optat etc. [4]) Die drei erſtgenannten ſind ſowohl in Text, als in Melodie erhalten, die übrigen ſcheinen verloren. Godeſchalk wurde von einem Unbekannten einiger Ausdrücke wegen, derer er ſich in dem erſten und letzten der obenerwähnten Texte bediente, getadelt, wogegen er ſich in zwei Abhandlungen unter ſeinem Namen zu vertheidigen ſuchte. Die erſte angefochtene Stelle heißt: Unius tria sunt facta Trinitatis opera in carne una etc., und kommt wirklich in der erſtgenannten Sequenz: Foecunda verbo, vor. [5])

Nach welchen Vorbildern Godeſchalk ſeine Geſänge componirte, gab er ſelbſt dadurch zu erkennen, daß er ſeinen Leſer ermahnte, ſie mit denjenigen Notker's und Herrmann Contractus zu vergleichen, und dann ſelber zu urtheilen. Ja, er erwähnt ſogar mit etwelchem Selbſtgefühl, daß Einige ſeine Sequenzen, z. B. Coeli enarrant und Laus tibi Christe, für ein Werk Herrmann's halten. [6])

---

[1]) Sie erſchien auf einem einzelnen Folioblatte und iſt dem ſanktgalliſchen Codex 546 beigegeben.

[2]) Mone, lateiniſche Hymnen, II. Bd., S. 358.

[3]) Glareanus ſchreibt vom Autor dieſes Stückes: In ea prosa de cœlorum Regina, Jesu Christi matre, quæ „Ave præclara“ inscribitur, plus musici ingenii ostendisse videtur, quam ingens aliorum grex sexcentis cantionum plaustris. (*Dodecach. Basil.* 1547, pag. 176.)

[4]) Daniel eignet in ſeinem Thesaurus hymn. dem Godeſchalkus noch die Sequenzen zu: Dixit dominus ex Basan, auf den hl. Paulus; Psallite regi nostro, auf den hl. Johann Bapt., und Exultent filiae Sion, auf eine hl. Jungfrau. Aus welchem Grunde, iſt nicht angegeben.

[5]) Sie befindet ſich im oft erwähnten Frag. 1 Einſiedl. und bei Mone.

[6]) Die Stelle hat Gerbert nach einer Wiener Handſchrift (theol. 58, sæc. XI vel XII) aufgenommen; ſie lautet: Si domnus Herimannus Contractus, cujus nomini quasdam sequentias, quas per me dedit Dominus, sicut *Coeli enarrant* de apostolis, et illam de S. Maria Magdalena *Laus tibi Christe* quidan attitulant, in hac tela dictando, et docendo, et modulando fuerat operatus; si domnus *Notkerus* monachus suas Sequentias induxit in hujus telæ ornatum, cur et ego peccator, tamen monachus et catholicus, non inducerem in hanc telam, quod dedit Dominus: *Electum Christi vas.* Domnus Herimannus de sancta cruce Sequentiam *Grates honos hierarchia* dicitur composuisse. Ego vas abjectum, utinam eligendum, de S. Cruce illud *All. Dulce lignum,* Sequentiam *A Solis ortu et occasu* docente Domino composui. Domnus Notkerus de Apo-

Im Uebrigen folgte er in der Form der Melodie und des Textes größtentheils seinem Lehrer Heinrich, nur erscheint er in seinen melodischen Absätzen etwas kürzer. Seine Mariensequenz Foecunda bewegt sich im vierten Kirchenton; jene auf die hl. Magdalena: Laus tibi Christe, folgt dem sechsten, erscheint aber in der Mitte um eine Quint höher transponirt; jene endlich auf die hl. Apostel: Coeli enarrant, componirte er im ersten Tone. In Bezug auf den Text hält er mehr auf die einfache evangelische Erzählung, als auf die mit Bildern reich geschmückte Sprache seines Lehrers. Die Mariensequenzen Godeschalk's erfreuten sich keiner besonders günstigen Aufnahme, auch die vorgenannte trifft man nur äußerst selten an, dagegen wurden jene auf die hl. Magdalena und die Apostel Jahrhunderte hindurch in halb Europa gesungen. Beide folgen unter den Exempla, Nr. 57 und 58.

Ein Zeitgenosse Herrmanns von Reichenau und der beiden vorgenannten war auch Wipo, der Autor des unsterblichen Ostergesanges: Victimae paschali laudes. Von Nation ein Burgunder (wahrscheinlich dem deutschen Burgund entsprossen), seinem Leben und Wirken nach jedoch mehr Deutschland angehörend, lebte er als Priester [1]) und Hofkaplan unter den deutschen Kaisern Konrad II. und seinem Sohne Heinrich III. Seine Blüthezeit fällt somit in die Jahre 1024 — 1050. Als ein Mann von ungewöhnlicher Bildung, hatte er ohne Zweifel die Aufmerksamkeit seiner hohen Gönnerin, der Kaiserin Gisela, auf sich gelenkt, und war durch ihre Vermittlung zur kaiserlichen Kapelle berufen worden. — Schon im Jahre 1024 erscheint er als Augenzeuge bei der Wahl und Krönung Konrad II., und gedenkt später mit sichtlichem Wohlgefallen der Freudengesänge, die vom Wahlplatze bis zur Krönungsstätte im Mainzer Dome zum Himmel ertönten. [2]) Nichts konnte so geeignet sein, Wipo's schon früher gesammelte musikalische Kenntnisse zu erweitern, als die ihm nach der Königswahl gewordene Stellung bei Hofe, indem sie ihn in die nächste Berührung mit einem Manne brachte, dessen musikalische Schöpfungen später von so vielen Annalisten hochgepriesen wurden.

An Wipo's Seite nämlich, und wie er als Kapellan im Dienste der kaiserlichen Kapelle angestellt, lebte bis 1026 ein bescheidener, aus dem Elsaße gebürtiger Priester, Namens Bruno. Die Kenntnisse dieses Mannes im Fache der Tonkunst wurden später so hoch geschätzt, daß man seine Gesänge denjenigen Gregor des Großen an die Seite stellte. Ihm werden nicht nur die Composition eines Gloria in excelsis (unter den Monumenta, Nr. 34, und bei den Exempla, Nr. 59), sondern noch eine Reihe von Gesängen, z. B. auf den hl. Cyriakus, Hydulph, Bischof von Trier, auf den hl. Papst Gregor den Großen, den hl. Nikolaus, die hl. Othilia u. s. f. zugeschrieben. Wie viel Wipo durch den Verkehr mit diesem Tonkenner gewonnen, läßt sich begreifen. Doch die Vorsehung hatte den beiden Priestern einen verschiedenartigen Wirkungskreis bestimmt. Während Bruno 1026 auf den erzbischöflichen Stuhl von Toul erhoben und später sogar zum Nachfolger des hl. Petrus als Papst Leo IX. ernannt wurde, blieb Wipo nach wie vor Kaplan des Kaisers; Kränklichkeit und Körperschwäche mochten ihn für höhere Würden weniger tauglich machen. [3]) Um so eher ward ihm Gelegenheit, die übrige Zeit seines Lebens der Kunst und Wissenschaft zu weihen, was denn auch von seiner Seite mit Liebe und Fleiß geschah. Als Dichter, Tonsetzer und Geschichtschreiber förderte er Werke zu Tage, die ihn als einen der gebildetsten Männer seiner Zeit beurkunden. Ihm galt es als Grundsatz seines Lebens, den Müssiggang als

---

stolis *Clare sanctorum senatus apostolorum* composuit. Ego de apostolis *Coeli enarrant* idiota composui. Ille de assumtione sanctæ Mariæ *Congaudent angelorum* fecit. Ego pusillus de eadem festivitate hanc Sequentiam, quam nunc inter manus habemus: *Exulta exaltata* composui in gratiam sancti Spiritus. Legat utrasque, cui placet et juste judicet etc.

[1]) Gerbert nennt Wipo in seiner Historia silvae nigrae (in Indice) einen Monachus S. Galli, wofür sich jedoch kein Beweis auffinden läßt. In seinen Schriften nennt er sich: „Wippo Dei gratia presbyter;" „Servus regalium servorum;" und in seinen Gedichten an König Heinrich: „Wipo tuus famulus;" „Wipo tuus cum fido pectore servus."

[2]) Ibant gaudentes, clerici psallebant, Laici canebant, utrique suo modo: tantas laudes Deum accepisse ab hominibus una die in loco nondum experiebam.

(*Wipo* in vita Conradi Salici.)

[3]) Cum plurimum tempus *infirmavi*, non potui *in Capella* senioris mei Conradi frequenter adesse.

(*Wipo* in Epistola ad Regem Heinricum.)

den Feind seiner Seele anzusehen.[1]) Um das Jahr 1025 verfaßte und überreichte er Konrad die kleine Sammlung von Gedichten (Satyrae), von ihm Gallinarium genannt. In die Zeit, wo Heinrich als eilfjähriger Knabe zu Aachen zum Könige gekrönt wurde (1028), fallen Wipo's treffliche Sprüchwörter (Proverbia), aus 150 Versen bestehend, welche er für den jungen Fürsten schrieb, zu dessen Erziehung er offenbar verwendet wurde. Fünf Jahre später, als man Neuenburg und Murten belagerte, und eine grimmige Kälte die Belagerung aufzuheben gebot, folgte sein Gedicht: De nimietate frigoris; und im Jahre 1035, nach Unterjochung der Liutizen, ein anderes, von ihm Breviarium genannt. Bei der hohen Festlichkeit zu Solothurn, im Herbste des Jahres 1038, wo der alte Kaiser seinem Sohne das Königreich Burgund übergab, war es gewiß auch Wipo, der durch neue Gesänge oder Gedichte zur Verherrlichung der Feier das seinige beitrug. Mit Wärme gedachte er später noch der Hymnen und Loblieder, die da erklangen, als die Bischöfe und Fürsten des gesammten Reiches den jungen König in die Stephanskirche, die damals zu Solothurn als königliche Kapelle galt, einführten, und das Volk unter dem Rufe in die Freudengesänge einstimmte:

Daß der Friede den Frieden herführe,
Wenn ein König mit dem Kaiser regiere.[2])

Im folgenden Jahre starb Kaiser Konrad zu Utrecht. Wipo, damals wahrscheinlich in Burgund verweilend, vernahm später vom Bischofe Heinrich von Lausanne und von den übrigen Burgundern, welche die Leiche des Verstorbenen bis nach Speier begleiteten, die allgemeine und tiefe Trauer, die man dem Hingeschiedenen zollte. Die Todesnachricht mochte auch unsern Kapellan im Innersten ergriffen haben, denn bald darauf sang er ein Trauerlied auf den Verstorbenen, welches er noch im gleichen Jahre seinem Sohne, dem Könige Heinrich, in der Stadt Konstanz überreichte.[3]) Offenbar war das Lied für den Gesang bestimmt, doch ist leider seine Melodie nicht auf uns gekommen. Wer weiß es, wie oft in jener Zeit der Trauergesang in Deutschland und Burgund ertönte[4]):

Qui vocem habet serenam, hanc proferat cantilenam
De anno lamentabili et damno ineffabili,
Luget omnis homo, forinsecus et in domo,
Suspirat populus dominum, vigilando per somnum.
Rex Deus, vivos tuere, et defunctis miserere.

Wer laut vermag zu singen, der singe dieses Lied
Vom jammervollen Jahre, das Schmerz und Weh beschied.
Es klagt das Volk im Freien, es klagt in jedem Haus,
Spricht wachend durch die Nächte zu Gott den Seufzer aus:
Herr, wer da lebt, bewahre; der Todten dich erbarme!

Anno quoque millesimo nono et trigesimo
A Christi nativitate nobilitas ruit late,
Et Caesar caput mundi, et cum illo plures summi,
Occubuit Imperator Cunradus legis amator.

Rex Deus, vivos tuere, et defunctis miserere.

Als tausend neun und dreißig nach Christo man gezählt,
Ward weit umhin der Adel zum Tode auserwählt,
Es schied so mancher Große, und selbst des Reiches Haupt,
Uns ward der Kaiser Konrad, der Freund des Rechts, geraubt.
Herr, wer da lebt, bewahre; der Todten dich erbarme!

---

[1]) Wipo schrieb sein Werk „de vita Chunradi Salici“ unter Anderm aus dem Grunde: Ut excitante Deo, ociositatem, velut animae inimicam, his occupatus negotiis, vitare valeam. (*Wipo* in prologo ad vitam Conr.)

[2]) Episcopi cum coeteris principibus (regem Heinricum) in Ecclesiam sancti Stephani, quae pro capella Regis Soloduri habetur, deducentes, *hymnis et canticis Deum laudabant*, populo clamante et dicente,

Quod pax pacem generaret,
Si rex cum Cæsare regnaret.

(*Wipo* de vita Chunradi Salici.)

[3]) *Cantilenam lamentationum* fecerat, quam postea filio suo, Henrico Regi, in Constantia civitate praesentavit, quas lamentationes hic, quoniam ejusdem operis sunt, inserere non in congruum putavimus. *(Ibidem.)*

[4]) Der Schluß des Liedes scheint zu fehlen. Dasselbe erinnert an die ältern deutschen und lateinischen Gesänge, die einst zu Ehren des fränkischen Kaiserhauses im Munde des Volkes lebten, wie das Chlotar-, Karls-, Karlmanns-, Ludwigs- und ähnliche Lieder. Ob und wie lange dies Lied in Städten und Burgen erklungen, darüber schweigt die Geschichte. Jedenfalls bleibt es uns ein liebes Andenken an den priesterlichen Sänger aus Burgund.

Eodem fere tempore occasus fuit gloriae,

Ruit stella matutina Chunelinda regina,
Heu quantum crudelis annus, corruerat Herimannus,
Filius Imperatricis, Dux timendus inimicis,
Ruit Chuno Dux Francorum, et pars magna seniorum.
Rex Deus, vivos tuere, etc.

Imperatoris gloria sit nobis in memoria,
Et recenti mentione, vivat vir indolis bonae.
Fiat dominator probus, frequenti carmine novus,
Praeclara fama post mortem, vitae praestet hunc consortem.
Rex Deus, vivos tuere, etc.

Regum sanguine genitus, omnes praecellit penitus,
Gloriosus in persona, pulcher sub sua corona,
Sceptrum, regnum, imperium, nulli erat plus congruum;
Rempublicam honestavit, hujus causa laboravit.
Rex Deus, vivos tuere, etc.

Postquam replevit Franciam, per pacis abundantiam,
Mitigavit Alemannos et omnes regni tyrannos,
Saxonibus et Noricis imposuit fraena legis,
Vidit sua magnalia probabilis Italia.
Rex Deus, vivos tuere, etc.

Roma subjecit se primum a summo usque ad imum,
Experti sunt Ravennates in bello suo primates,
Sentiebant Veronenses invicti Caesaris enses,
Hesperia se prostravit imperanti supplicavit.
Rex Deus, vivos tuere, etc.

Reversus Alemanniam invenerat calumniam,
Quam hic dissipavit Caesar, ut ventus pulveris instar,
Omnes simul perierunt, qui praedatores fuerunt,
Et cives praestantissimi idcirco facti sunt exulari.
Rex Deus, vivos tuere, etc.

Nil moratus Imperator, pacis ubicumque dator;
Bellum intulit paganis, ne noceret Christianis,
Non defendit eos palus, nulla fuit aquis salus,
Bene coercebat Sclavos, Barbaros et omnes pravos.
Rex Deus, vivos tuere, etc.

Wie schwand des Ruhmes Schimmer! es war seitdem nicht fern,
So sank in Kunelinde ein heller Morgenstern.
Ach welche Jammertage! auch Herrmann sank dahin,
Der unerschrock'ne Herzog, der Sohn der Kaiserin;
Auch Cuno, Herr der Franken, und viele Große sanken.
Herr, wer da lebt, ꝛc.

Des Kaisers Angedenken sei unser Wort geweiht;
Der edle Mann verschwinde nicht in Vergessenheit.
Es leb' der wack're Herrscher in manchem Lied noch auf,
Und nach dem Tod verkläre sein Ruhm den Lebenslauf.
Herr, wer da lebt, ꝛc.

Aus Königsblut entsprossen, ward Keiner so geseh'n;
Wie ziert' die gold'ne Krone das edle Haupt so schön!
Der Scepter, Thron, die Herrschaft stand Keinem besser an;
Er schmückt' das Reich und weihte ihm seine Heldenbahn.
Herr, wer da lebt, ꝛc.

Kaum sandte er den Franken des Friedens Segen zu,
Weist er die Allemannen und jeden Feind zur Ruh'.
Der Sachs und Bayer wurde gezügelt und gebeugt,
Dem rühmlichen Italien die Herrscherkraft gezeigt.
Herr, wer da lebt, ꝛc.

Zuerst hat Rom vor Allen ihm Huldigung gebracht,
Ravenna mußt' erfahren im Kriege dessen Macht,
Die Veroneser fühlten des Kaisers Schwert so scharf,
Hesperien bat um Milde, als es sich unterwarf.
Herr, wer da lebt, ꝛc.

In's deutsche Land gekommen, traf er Verlust und Raub,
Doch sie zerstäubt der Kaiser, sowie der Wind den Staub;
Zu Grunde gingen alle die Räuber, wohlbekannt,
Und mancher Hochgestellte ward darum fortgebannt.
Herr, wer da lebt, ꝛc.

Nicht zögernd beut' der Herrscher den Frieden weit und breit,
Bekriegte Heidenvölker zum Wohl der Christenheit;
Nicht schützen sie die Sümpfe, die Wasserfluth mißlang,
So hielt er Slaven, Barbar'n und jeden Feind in Zwang.
Herr, wer da lebt, ꝛc.

Wipo's schriftstellerische Thätigkeit ruhte auch fernerhin nicht. Bei der großen Fürstenversammlung in Straßburg, am Weihnachtstage 1041, überreichte er dem Könige Heinrich seine Sammlung von sechs Gedichten, die er Tetralogus nannte, weil darin der Dichter, die Muse, das Gesetz und die Gnade als

redend angeführt werden. In die Jahre 1046 und 1048 fällt sein umfassendstes historisches Werk, die Lebensgeschichte Konrad des Saliers, die er seinem Sohne, dem Kaiser Heinrich, weihte. Offenbar sammelte der unermüdete Mann auch den Stoff zu einer Lebensgeschichte des Letztern, ob er sie noch vollenden konnte, ist unbekannt.

So ungewiß die Zeit ist, in welcher Wipo sein für uns wichtigstes Werk, die Osterſequenz Victimæ, verfaßte, um so gewisser steht er als Verfasser derselben da. Bei kaum einer seiner übrigen Schriften wird seine Autorschaft durch ein Dokument von so hohem Alter bezeugt, als wie bei dieser Sequenz [1]), deren Schreibart ohnehin derjenigen seiner übrigen poetischen Werke vollkommen entspricht. Die beiden Tonstücke, Trauerlied und Sequenz, gestatten die Annahme, daß er noch manche andere geschaffen, die nun der Vergessenheit anheim gefallen, oder vielleicht noch anonym in ältern Sammlungen vorhanden sind. Hätte aber Wipo auch einzig sein Victimæ paschali geschrieben, so ließe sich schon aus diesem Stücke den Meister der Töne erkennen, der jedem andern zu seiner Zeit an die Seite gestellt werden darf, denn eine so populäre und zugleich würdevoll gehaltene Melodie setzt nicht geringe Kenntnisse der damaligen Tonsetzkunst voraus. Man sehe das Tonstück bei den Exempla, Nr. 60. [2])

Daß ihm bei ihrer Abfassung die Vorbilder der alt-sanktgallischen Schule vorschwebten, zeigt ihr melodischer Bau. Wie bei den Notkerischen, erscheint da der erste Satz mit einer selbstständigen Melodie, auch die übrigen entsprechen je zwei und zwei einander vollkommen; nur am Ende erscheint Wipo als der erste, der den Gesang ohne einen selbstständigen Satz schließt, eine Neuerung, welche bei den spätern Sequenzen fast ohne Ausnahme vorkommt. Auch in Behandlung des Textes ging Wipo einen Schritt weiter, indem er sich nicht bloß, wie dieß in einigen ältern der Fall war, der Assonanzen, sondern in der Mitte und am Schlusse jedes Satzes des förmlichen Reims bediente. Es war die ganz gleiche Form, der auch Ekkehard IV. bei Uebertragung seines Gallusliedes gefolgt war. Ueberhaupt läßt sich auch bei Wipo der Einfluß der alten Sängerschule von St. Gallen ohne Schwierigkeit erkennen, sowie auch seine Bekanntschaft mit ihren Schülern und Tonwerken als eine Thatsache anzunehmen ist. Wahrscheinlich begleitete er schon im Jahre 1027 die Kaiserin Gisela mit ihrem jugendlichen Sohne Heinrich nach St. Gallen, oder folgte dem letztern, als er 1039 von Konstanz aus, wo er ihm das Trauerlied auf seinen Vater vorgelegt hatte, jenes Kloster besuchte. Hier fand er Gelegenheit, die herrlichen Kunstwerke der alten Schule zu hören und zu bewundern, und mit den noch lebenden Tonsetzern in Verkehr zu treten. Oder dann war es wieder Reichenau und die berühmten Vorsteher seiner Schule, Abt Berno und Herrmann Contractus, St. Gallens würdige Schüler, die ihn mit jener Lehre und Tradition vertraut machten, welche sie selber einst an der ersten Quelle sich angeeignet hatten. Als König Heinrich mit seinem Hofe 1040, in den ersten Tagen des Hornung, jenes Kloster besuchte, und acht Jahre später (1048), am 24. April, daselbst der Einweihung der vom Abte Berno erbauten Markuskirche, und

---

[1]) Sie steht in der oft erwähnten Handschrift Fragm. 1 von Einsiedeln, aus dem Ende des 11. Jahrhunderts, mit dem Namen des Verfassers: „Wipo." Vergleiche man deren Facsimile bei den **Monumenta**, Nr. 35. Die noch vorhandenen Handschriften der übrigen Werke Wipo's sind nach dem Zeugnisse von Pertz nicht so alt. Die älteste Copie von seinem Leben Konrad II. stammt aus dem 16. Jahrhundert, und von seinem **Tetralogus** vermochte man nicht einmal mehr eine Handschrift zu finden. Seine **Proverbia** befinden sich auch in einem Codex von Einsiedeln aus dem 13. Jahrhundert.

[2]) In der Fragmenthandschrift von Einsiedeln, welcher das Facsimile bei den **Monumenta**, Nr. 35, entnommen wurde, steht die Melodie nach damaliger Sitte auf der gleichen Seite doppelt geschrieben, nämlich mit Text und Neumen, und dann mit bloßen Neumen am Rande über dem Alleluja. Ursprünglich waren da (und auch bei den übrigen Sequenzen jener Handschrift) die beiden Lesearten in melodischer Beziehung vollkommen die gleichen, und ihr Unterschied bezog sich einzig auf die Schreibart, indem bei letzterer die einfachen Neumenzeichen durch zusammengesetzte ausgedrückt wurden. Nun aber hat beim **Victimae paschali** eine Hand des 13. Jahrhunderts in der mit Text versehenen Melodie einige Noten geändert, wie man dieß jetzt noch ganz deutlich auf dem Pergament erkennen kann, wo einzelne Tonzeichen ausradirt und dafür andere beigefügt wurden. Die veränderten Stellen kommen bei folgenden Silben vor: **Christiani, et gloriam, precedet, in galilea, soli, quam** und **surrexisse**. Uebrigens lassen sich selbst die ausradirten Tonzeichen bei hellem Lichte erkennen; sie stimmen vollkommen mit der unverändert gebliebenen Melodie am Rande überein, nach welcher der Verfasser dem Leser bei den **Exempla**, Nr 60, die ganze Sequenz darbietet.

am folgenden Tage der feierlichen Prozession mit hoher Erbauung beiwohnte, da waren die genannten Männer noch am Leben, und Wipo, der sich vermuthlich unter dem kaiserlichen Gefolge befand, konnte sich jedesmal ihrer persönlichen Bekanntschaft erfreuen. Wohl möglich, daß er auch im folgenden Jahre (1049) seinen alten Gefährten, Papst Leo IX., der sich drei Tage lang im genannten Kloster aufhielt, dahin begleitet hatte.[1] Daß derartige Zusammenkünfte zugleich eine engere Verbindung unter diesen ersten Geistesmännern jener Zeit zur Pflege und Belebung des Kirchengesanges zur Folge hatten, dürfte ohne Widerspruch angenommen werden

Mit welcher Begeisterung Wipo's Ostersequenz bald nach ihrem Erscheinen und noch Jahrhunderte hindurch vom Klerus, wie vom Volke begrüßt wurde, zeigt ihre ausgedehnte Verbreitung und verschiedenartige Anwendung beim Kirchengesange. In Italien, wo doch die Notkerischen Jubelklänge am wenigsten in Gebrauch kamen, erscheint dieses Tonstück schon den ältern Missalien beigegeben.[2] Wahrscheinlich war es das Ansehen des hohen Freundes von Wipo, des Papstes Leo, das zu dessen Verbreitung und Aufnahme unter die Kirchengesänge das meiste beitrug. Aber auch in Deutschland wurde es alsobald entweder den ältern schon vorhandenen Gesangwerken am Rande beigefügt, oder dann den neu geschriebenen in gehöriger Ordnung einverleibt.[3] Schon im 12. Jahrhundert bediente man sich desselben als Wechselgesang zwischen Magdalena und dem Chore zur liturgischen Feier der Auferstehung[4] Man brauchte seine Melodie auch mit deutschem Texte; das im 13. Jahrhundert schon urkundlich bekannte und im Mittelalter in allen deutschen Gauen gesungene Lied: „Christ ist erstanden", erscheint in seinem melodischen Gange offenbar als eine Nachbildung der Wiponischen Ostersequenz. Auf eigenthümliche Weise wurde sie auch mit andern Sequenzen verbunden. Die in der Form eines Zweigespräch abgefaßte und abwechselnd von einigen Knaben und dem Gesammtchore vorgetragene Sequenz: Surgit Christus cum tropheo, spätestens dem 13. Jahrhundert angehörend, schließt in Melodie und Text mit dem Ostergesange Wipo's.[5] Man travestirte den Text Surgit Christus auch auf die hl. Jungfrau für die Weihnachtzeit, ebenfalls unter Anwendung der Melodie des Victimae.[6] Im 14. und 15. Jahrhundert

---

[1] Es verdient hier bemerkt zu werden, daß in der gedachten Handschrift nur solche Autoren von Kirchengesängen genannt sind, die der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehören, und daß nebst den Namen eines Herimanni, Henrici Monachi und Wipo auch derjenige Leonis papae über einem Gloria in excelsis vorkommt. Wirklich schreibt ein anonymer Schriftsteller des 12. Jahrhunderts (Pertz, Anecd Tom. I, P. III, p 384) dem Papste Leo IX. die Composition eines Gloria in excelsis zu. — Dieser Codex enthält auch eine Sequenz auf den hl. Markus, wo die Stellen vorkommen: Præ cunctis lætabunda *Svevia* canat patronum; ferner: Cujus sanctissimi thesaurus corporis terris *Germaniae* advectus, plurimis renitet miraculis. O Marce decus, honor atque salus patriae. Da in Schwaben nur das Kloster Reichenau Reliquien dieses Heiligen besaß, so fühlt sich der Verfasser zur Vermuthung geneigt, diese Handschrift habe eben daselbst ihr Dasein erhalten.

[2] Miramur libros Romanos, Venetos et alios, qui perpaucas Prosas exhibere solent, supra scriptam cantionem dare ad unum omnes.

(*Daniel Thesaurus hymn.* Tom. II, pag 96.)

[3] Die Handschrift 546 von St. Gallen gibt ihr den Titel: Communis, bona, *antiqua*, und die Bestimmung: Feria quinta post octavam Paschatis, ac deinceps per totum tempus paschale.

[4] Vergleiche Seite 70 die Anmerkung.

[5] In der Handschrift 546 von St. Gallen steht sie unter der Bezeichnung devota *antiquorum* und mit dem Titel: De resurrectionis argumentis Sanctarum Virginis Mariae ac Magdalenae de compassione mortis Christi per modum Dialogi Sequentia. Nach der vierten Strophe steht daselbst die Rubrik: Tres bene vociferati scolares respondent versum; darauf folgt vom Gesammtchor die Frage: Dic Maria quid vidisti, contemplando Crucem Christi? auf welche die drei Schüler antworten: Vidi Jesum spoliari et in cruce sublimari peccatorum manibus. Nachdem der Chor diese Frage viermal gestellt, folgt nach immer veränderter Antwort der Schüler vom Chore wieder zweimal die Frage: Dic Maria quid fecisti, postquam Jesum amisisti; darauf: O Maria, noli flere, jam surrexit Christus vere. Schüler: Certe multis argumentis vidi signa resurgentis; dann folgt unmittelbar der Chor in der Melodie des Victimae paschali: Dic nobis Maria etc.; Schüler: Sepulchrum etc.; Chor: Dic nobis Maria etc.; Schüler: Angelicos testes etc.; Chor: Dic nobis Maria etc.; Schüler: Surrexit Christus spes mea etc., worauf der Chor mit den Sätzen schließt: Credendum und Scimus.

[6] Der Melodie der Ostersequenz ist der Text beigegeben:

Dic nobis o pia es enixa in via?
Nec domus mihi patebat in stabulo Joseph me fovebat
Exilii testes praesepium et vestes,
Quas nato regi sternebam cum bestiis Christum recondebam.

fügte man auch nach jedem Satze desselben eine Strophe von andern deutschen oder lateinischen Osterliedern ein, wobei offenbar Klerus und Volk mit einander abwechselten. [1]) Um die gleiche Zeit versah man dessen Melodie mit Texten auf andere Festtage und Heilige. Die Sequenzen auf die Mutter unsers Herrn während der Osterzeit: Virgini Mariæ laudes concinant und Virgini Mariæ laudes intonent christiani [2]); ferner jene auf das Fronleichnamsfest: Collaudent devoti patris filium, endlich jene auf die hl. Katharina: Digna Deo Katharina [3]), sind alle nach der Melodie unseres Ostergesanges eingerichtet. Lauter Beweise für die Beliebtheit, Verbreitung und Volksthümlichkeit jener ehrwürdigen Klänge.

Nun kam die Zeit, wo manche Verhältnisse die Einführung einer gleichförmigern Liturgie erforderten; hunderte von geliebten und durch halb Europa gesungene Gesänge wurden der erwünschten Einheit zum Opfer gebracht; besonders waren es die ältern Sequenzen, denen am Ende des 16. Jahrhunderts das Loos zu Theil wurde, der Vergessenheit anheim zu fallen. Doch Wipo's Osterklänge sollten noch länger forttönen. Obgleich man den Namen des Sängers, der sie erfunden und zuerst gesungen, nicht einmal mehr kannte, so wurden sie dennoch in's neuere Officium der römisch-katholischen Kirche aufgenommen; diese Sequenz ist weitaus die älteste, die bei der Feier der hl. Messe noch in Uebung ist, und hat die ursprüngliche ehrwürdige Form dieser Gesänge, wie sie aus ihrer Wiege, der sanktgallischen Sängerschule, einst hervorgegangen, am reinsten bewahrt. Keine von allen hat, wie diese, über acht Jahrhunderte in den Kirchen erklungen, und so werden auch ihre Klänge wahrscheinlich forttönen, so lange die Kirche auf Erden besteht. Wohl mochte es der edle, bescheidene, priesterliche Sänger aus Burgund kaum ahnen, daß er durch seine Sequenz die Kirche mit einem unvergänglichen Ostergesange beschenkt habe.

Hat auch die Geschichte jenes Jahrhunderts die Namen nur weniger Tonsetzer der Nachwelt aufbewahrt, so gibt sie doch in späten Tagen noch Zeugniß von dem segensreichen Wirken einer Anstalt, welche in ihrer weiten Umgebung die Liebe zum Gesange in so hohem Grade zu entflammen vermochte, welche durch ihre herrlichen Tonwerke so manchen Begabten zu neuen Schöpfungen begeisterte, und sie ihnen gewissermaßen als Form und Richtschnur vorlegte, nach welcher sie die eigenen Erzeugnisse bildeten.

Wir sind nun zum Schlusse unserer Schrift gekommen. Wie schon so manches Schöne, Edle, Große und Ruhmwürdige hienieden sein Ende erreichte, so auch Roman's einst so blühende Gesanganstalt im Kloster St. Gallen. Von da an schwinden fernere Nachrichten über die Pflege jener Schule, über das Vorhandensein der authentischen Abschrift des römischen Gesangwerkes, über fortgesetzte Sorge um Erhaltung der Reinheit und Aechtheit der alten Melodieen, und endlich über Männer, welche durch ihre Kenntnisse im Fache dieser Kunst sich ausgezeichnet, sie durch Unterricht nach Innen und Außen verbreitet, oder durch neue Tonschöpfungen auf ihre Zeitgenossen imponirt hätten. Der Geist der Zeit ward allmälig ein anderer, und trat der Pflege der Wissenschaft im Allgemeinen und jener des Kirchengesanges insbesonders hemmend entgegen. Fehden und Kämpfe jeglicher Gattung führten jene Ordensmänner von dieser edlen Beschäftigung ab und einer Richtung zu, die ihrem religiösen Berufe weniger entsprechen konnte. Dadurch ward uns der Faden unserer Geschichte zerschnitten. Mochten auch im Laufe der Zeit einige Männer auftreten, die, wie Ekkehard V., an den weithin strahlenden Ruhm der alten Schule erinnerten, und die Vorzüge, die Macht, Schönheit und Anmuth des Kirchengesanges in

---

Credendum est magis Mariae veraci, quam Judaeorum turbae fallaci.
Scimus Christum peperisse te virginem vere, sed mater pia nostri miserere.
(Handschrift von Engelberg I 4/25.)

[1]) Die obgenannte Handschrift von St. Gallen erwähnt folgende Strophen von Osterliedern, die nach jedem Satze eingeschoben wurden: Nach *immolent Christiani* „Christus surrexit"; nach *peccatores* „Christ ist erstanden"; nach *regnat virus* „Si non resurrexisset"; nach *vidi resurgentis* „Wär' er nit erstanden"; nach *Gallilaea* „Er ist erstanden"; nach *turbae fallaci* „Maria die raine."

[2]) Beide waren weit umher in Uebung, und werden noch in vielen Handschriften des 14. und 15. Jahrhdrts. gefunden.

[3]) Die zwei letztern in der Handschrift 546 von St. Gallen.

anſprechenden Worten ſchilderten, ſo waren ſolche Erſcheinungen doch nur vorübergehend, und vermochten den einmal abgebrochenen Faden nicht wieder anzuknüpfen. [1])

So blühend und kraftvoll jener Männerbund um das Ende des 15. Jahrhunderts wieder erſtand, ſo Großes und Ruhmvolles er von dort an bis zu ſeiner Auflöſung auch im Fache des Kirchengeſanges geleiſtet, ſo war er doch nicht mehr die alte Schule. Im Reiche der kirchlichen Tonkunſt war indeſſen eine in vielfacher Beziehung neue Lehre, eine neue Anſchauungsweiſe, eine andere Notation, und in einzelnen Beziehungen auch eine andere Ausführungsart zur Herrſchaft gekommen.

Vermögen wir aber auch jener Anſtalt des römiſchen Sängers nicht weiter zu folgen, als bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts, ſo blicken wir um ſo lieber nochmals zurück auf die Männer, die eine der ſchönſten und heiligſten Künſte durch einen Zeitlauf von dreihundert Jahren mit ſo großer Liebe und Hingabe gepflegt. Es war einſt eine Zeit, wo Allemannien's Wälder vom Geheul wilder Thiere wiederhallten, wo aus der rohen und verwöhnten Kehle ihrer menſchlichen Bewohner nur widriges, eckelhaftes Geſchrei ertönte, zum Schrecken eines jeden gebildeten Ohres. Da kamen jene Männer her, ſie ſtimmten die heiligen Urgeſänge der katholiſchen Kirche an, und bezwangen durch ihre wunderbaren Töne die Roheit des kräftigen Volksſtammes. Ueberzeugt von der Macht des Geſanges über das menſchliche Gemüth, gründeten und pflegten ſie eine Schule, durch welche jene ehrwürdigen Klänge noch lange in der alten Reinheit forttönen, und Herz und Sinn ihrer Zuhörer veredeln ſollten. Wie ſie die erſten waren, die dem Volke fromme Lieder in der ihm angewöhnten Mutterſprache verſchafften, ſo unterrichteten ſie auch zuerſt die nach höherer Bildung Strebenden vermöge derſelben in der Kunſt der Töne, gaben den fremden Inſtrumenten deutſche Namen und bewahrten ſie in ihren Schriften der Nachwelt auf. Das Lob Gottes, die Verherrlichung ſeiner Heiligen, die ſie in Worten verkündeten, beſangen ſie auch in Tönen; ihre Geſänge wiederhallten in tauſend Kirchen und in millionen Herzen. Ihr Wirken in der Nähe brachte auch Segen für ferne Länder; ſie waren geliebt und beehrt von den Vorſtehern der Kirche, wie von jenen des Reiches. Dieſen edlen Beförderern der Kunſt gebühren die Worte der Schrift: „Sie forſchten in ihrer Kunſt nach den Tonweiſen der Muſik und verfaßten die Geſänge der Schrift. Sie waren reich an Kraft und des Schönen befliſſen, und lebten friedlich in ihren Wohnungen. Sie alle erlangten Ruhm bei den Nachkommen ihres Volkes und ſchon in ihren Tagen wurden ſie gelobt. Ihre Leichname wurden im Frieden begraben, aber ihr Name lebt fort von Geſchlecht zu Geſchlecht.“ [2]) —

---

[1]) Ekkehard V. lebte um das Jahr 1220 und ſchrieb das Leben des hl. Notker und ſeiner berühmten Gefährten. Es enthält jedoch meiſt und beinahe wörtlich nur dasjenige, was ſchon Ratpert und beſonders Ekkehard IV. hierüber geſchrieben hatten. Ueber das Lob des Kirchengeſangs befindet ſich darin die Stelle:

„Sicut orationibus regimur, et docemur, ut devoti simus Deo, et stabiles in virtutibus, ita psalmorum studiis delectamur ineffabilia aeterna. Psallendi enim utilitas tristia corda consolatur, gratiores mentes facit, studiosos oblectat, mentes exsuscitat, peccatores ad lamenta invitat, mundiora reddit hominis interiora et promptiorem ad pietatis opera. Nam quamvis dura sint carnalium corda, statim, ut dulcedo psallentium insonuerit, ad effectum clementiae animum eorum inflectit. Itaque dum Christianum non vocis modulatio, sed tantum verba divina debeant commovere, nescio, quo tamen pacto, quandoque modulatione canentis major nascitur compunctio cordis. Multi enim reperiuntur, qui cantus suavitate commoti sunt, crimina plangunt, atque ex ea parte magis flectuntur ad spiritum contritionis et lacrimarum ubertatem, ac benivolam emendationem, ex qua non verborum, sed psallentium dulcedo vocum et discretio insonuerit jucundissima. Oratio in praesenti vita tantum pro remedio peccatorum effunditur: psalmorum autem decantatio perpetuam Dei laudem administrat, sicut scriptum est: Beati qui habitant in domo etc.“ (*Ekkeh. V.* in vita b. Notkeri.)

[2]) Ecclesiast. Cap. 44.

Monumenta.

No. 1.

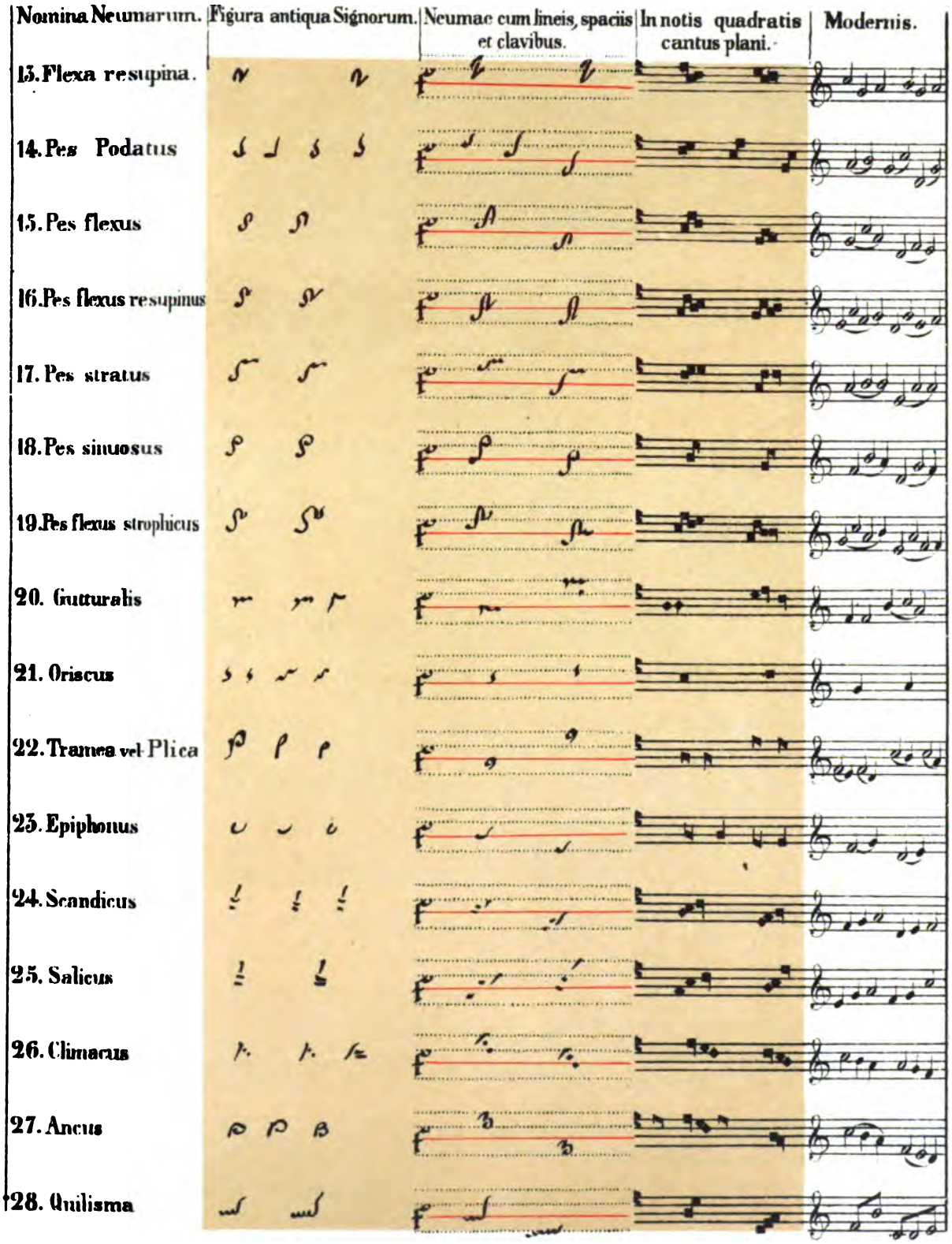
Ex Codice St. Galli No. 242. pag. 132.

Tempore gethorū fuerat uir guncula quaeclā
Que pprii ex scola sumpsit scolastica nomen
Hanc clr ubestim celesti munere ditat
Aurea uirginio lucrantē premia voto

No. 2. Tabella Neumarum secundum varia manuscripta medii aevi.

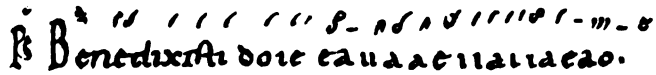
Nomina Neumarum.	Figura antiqua Signorum ante saec. XI.	Neumae cum lineis, spaciis et clavibus saec. XI et XII.	In notis quadratis cantus plani.	Modernis.
1. Virga				
2. Bivirga				
3. Trivirga				
4. Punctum				
5. Bipunctum				
6. Tripunctum				
7. Subpunctum				
8. Apostropha				
9. Bistropha				
10. Tristropha				
11. Flexa, Clinis				
12. Flexa strophica				

Monumenta.

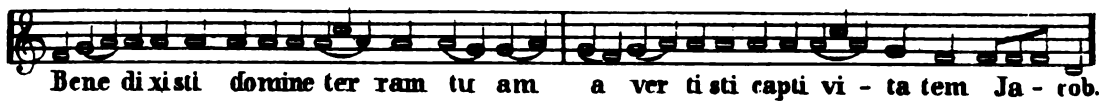

Nomina Neumarum.
Figura antiqua Signorum.
Neumae cum lineis, spaciis et clavibus.
In notis quadratis cantus plani.
Modernis.
13. Flexa resupina.
14. Pes Podatus
15. Pes flexus
16. Pes flexus resupinus
17. Pes stratus
18. Pes sinuosus
19. Pes flexus strophicus
20. Gutturalis
21. Oriscus
22. Tramea vel Plica
23. Epiphonus
24. Scandicus
25. Salicus
26. Climacus
27. Ancus
28. Quilisma

Monumenta.

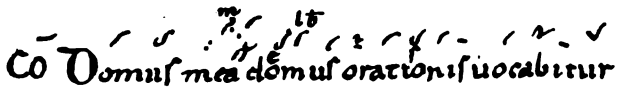
No. 3.
Ex Codice Einsidlensi
Nº 121.



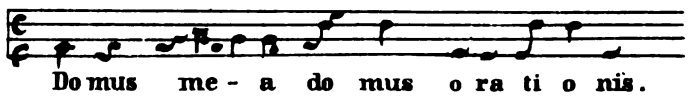
No. 4.



No. 5.
Ex codem codice.



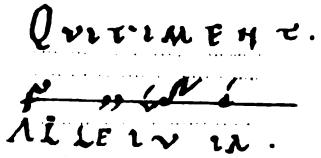
No. 6.
Ex Codice Engelbergensi
Nº 1 3/35.



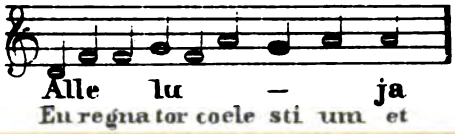
No. 7.
Ex codice St. Galli 359.

No. 8.
Cod. Einsid: Nº 121.

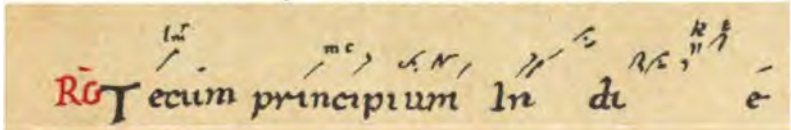
No. 9.
Cod: Fr: Eins: Nº 1.



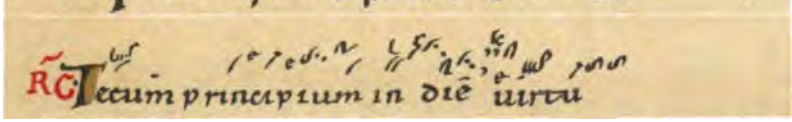
No. 10.



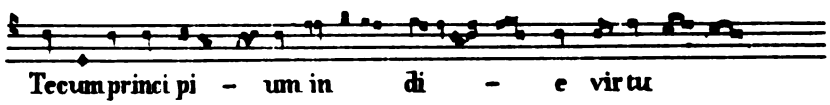
No. 11.
Cod: St. Galli 359.



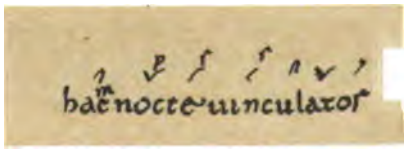
No. 12.
Cod: Eins: 121.



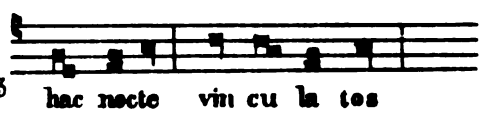
No. 13.
Cod. Fr: Eins:



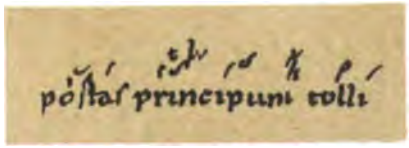
No. 14.
Ex cod: E. 121.



No. 15.
Ex cod: Eins 33



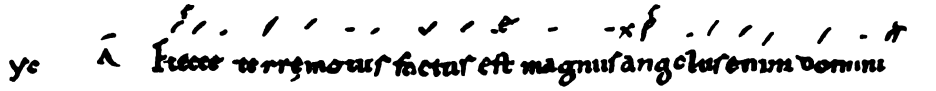
No. 16.
Ex cod. E. 121.



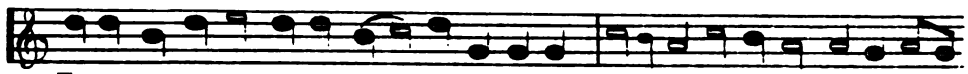
No. 17.

Monumenta.

No. 18.
Ex Cod. S. Galli N° 391.

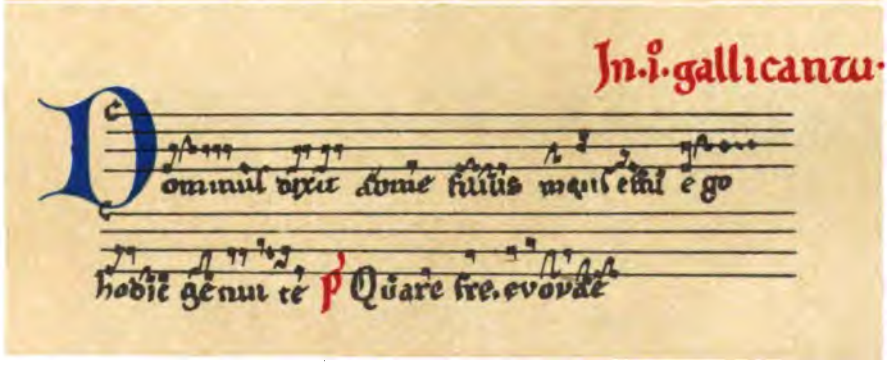


No. 19.

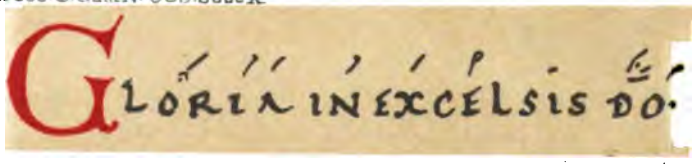


No. 20.
Ex Cod. Eins. 121.

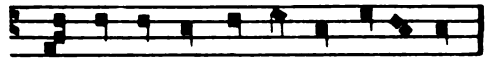
No. 21.
Cod Fr N° 2. Eins.



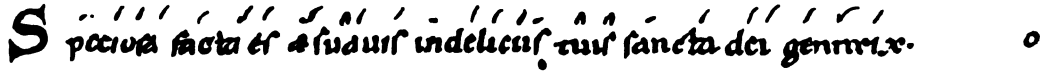
No. 22.
Ex cod. S. Galli N° 338. Saec X



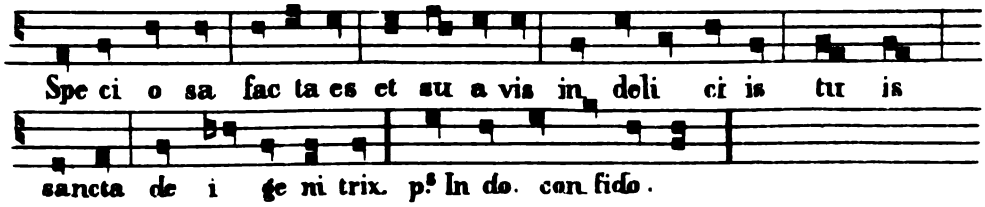
No. 23.



No. 24.
Ex Cod: Eins. 83 Saec XI



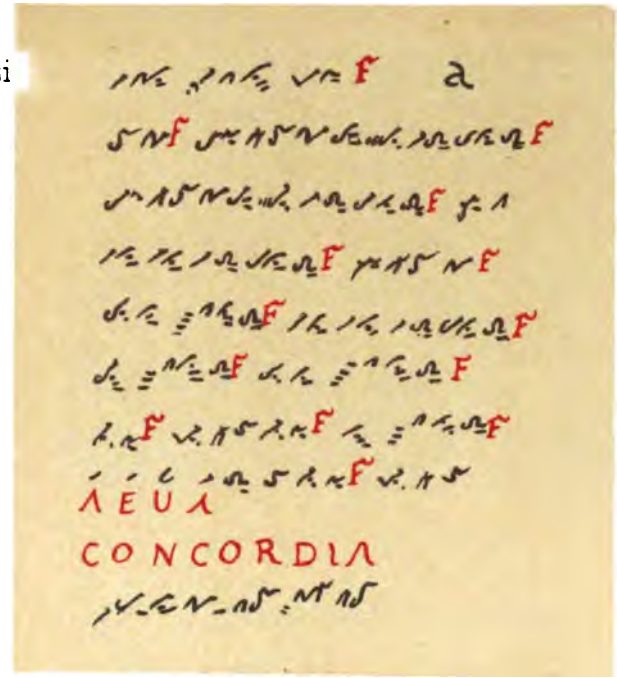
No. 25.
Ex Cod: Einsid 22 Saec XIV.



Monumenta.

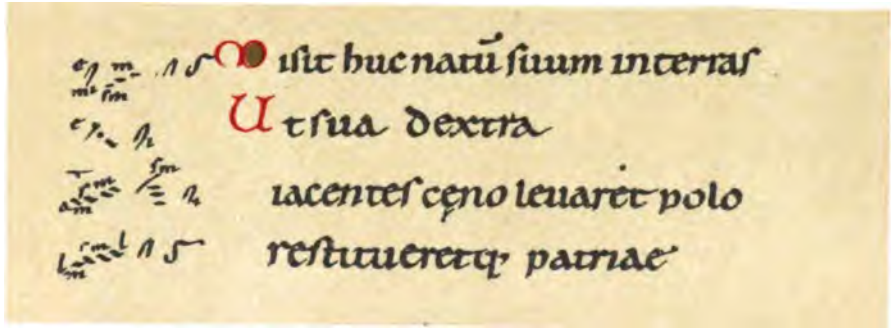
No. 26.

Ex Codicello St Gallensi
Nº 484. pag 259.



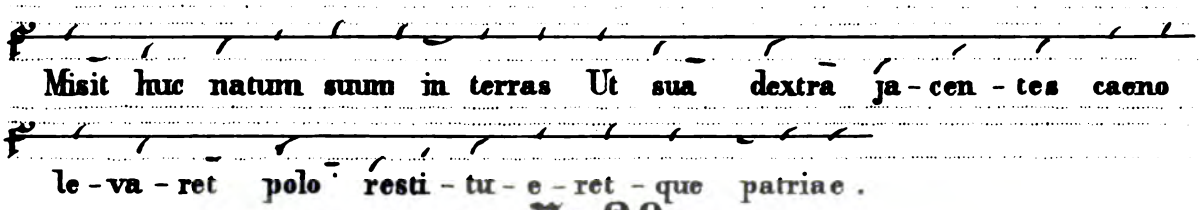
No. 27.

Ex Codice Eins: Liber
ymnorum Notkeri Nº 121.
Saec X.



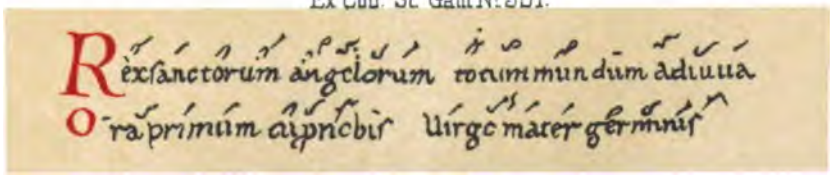
No. 28.

Cod: Eins.



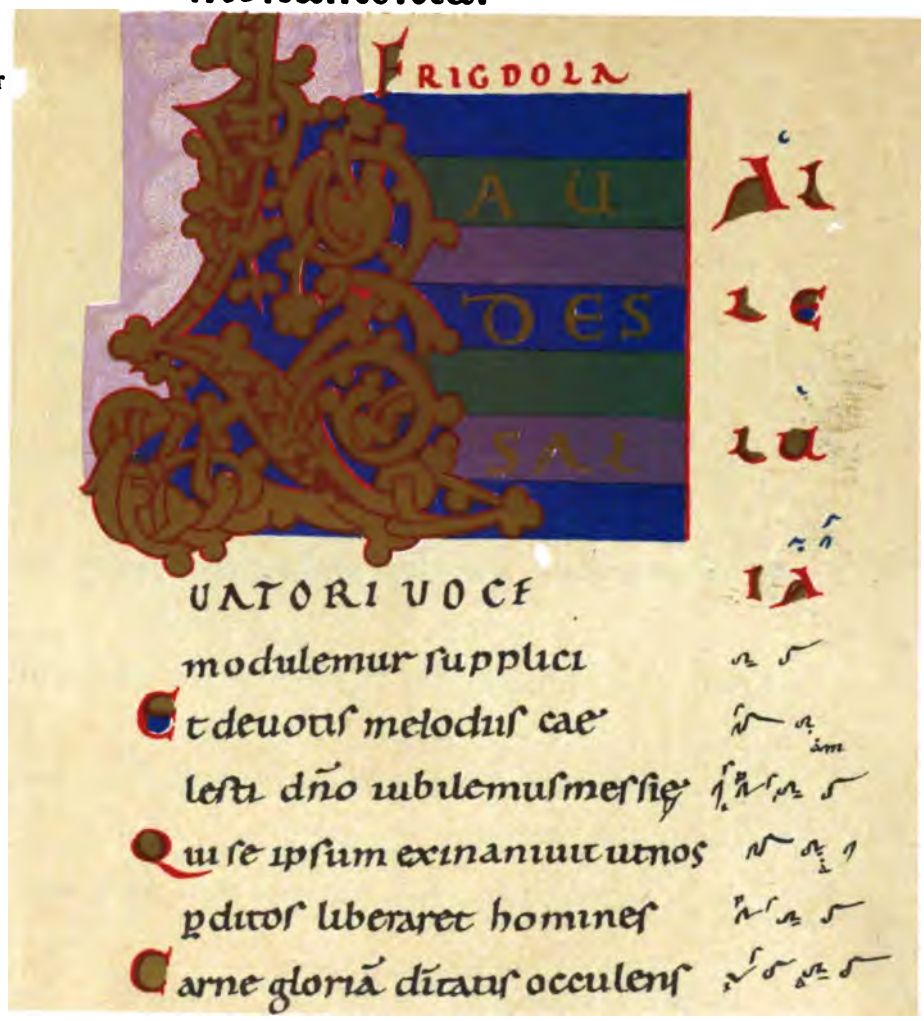
No. 29.

Ex Cod. St. Galli Nº 381.

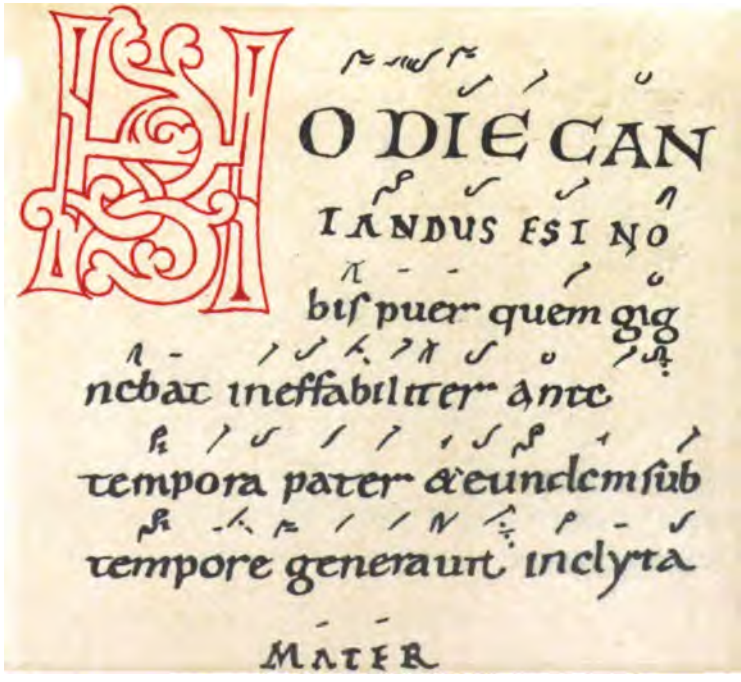


Monumenta.

No. 30.
Ex Cod: Einsid: 121 Liber ymnorum Notkeri

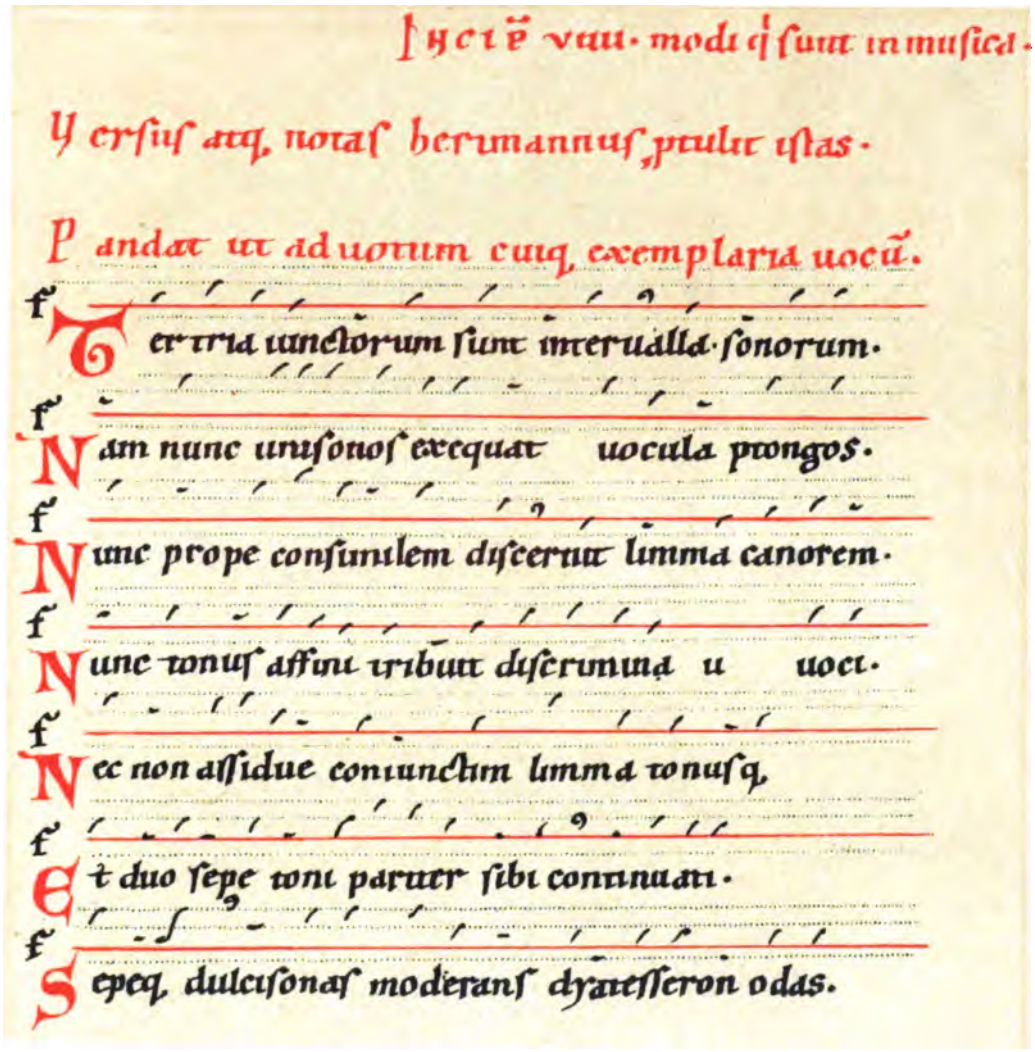


No. 31.
Ex Cod: St. Gallensi Nº 378.

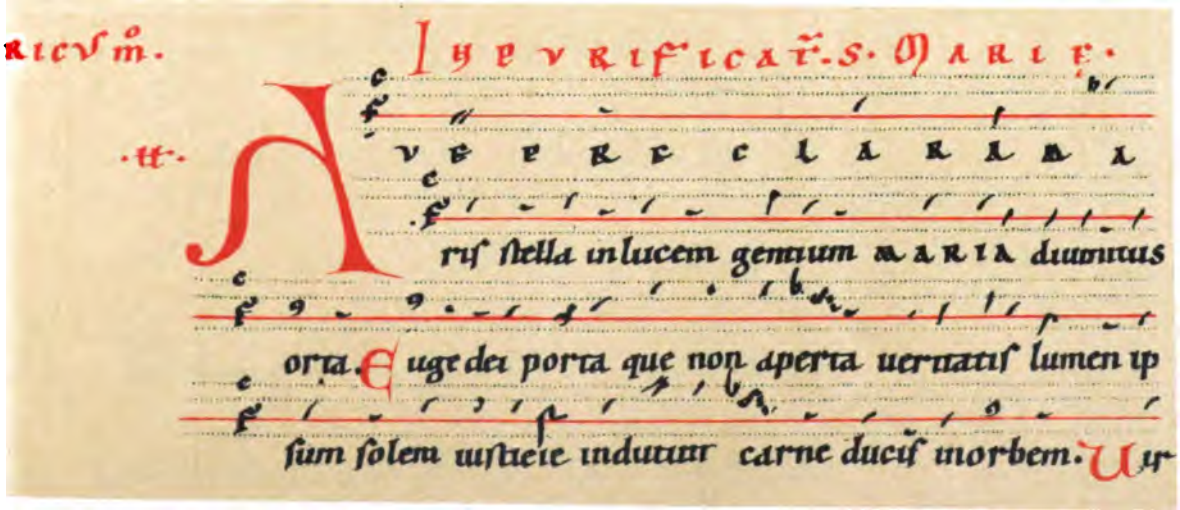


Monumenta.

No. 32.
Cod. Einsidl.
Frag. 1.



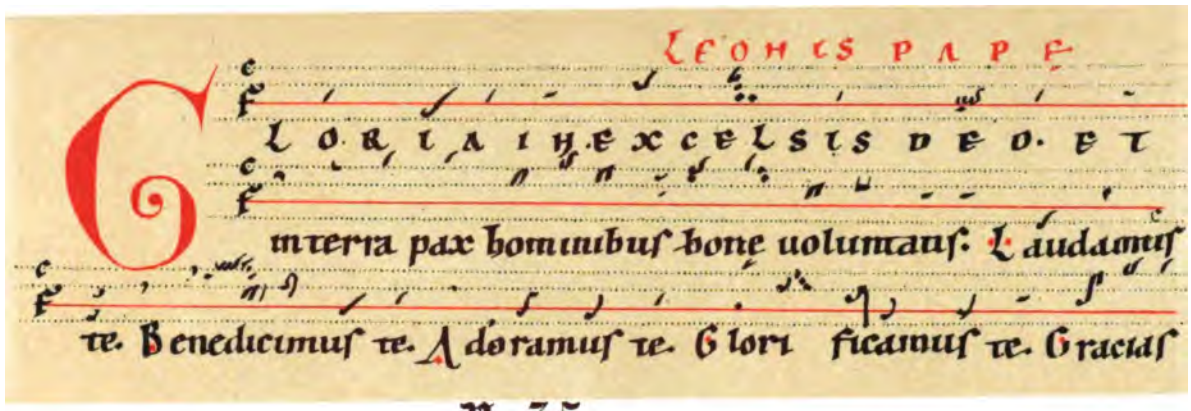
No. 33.
Ex eodem Cod.



Monumenta.

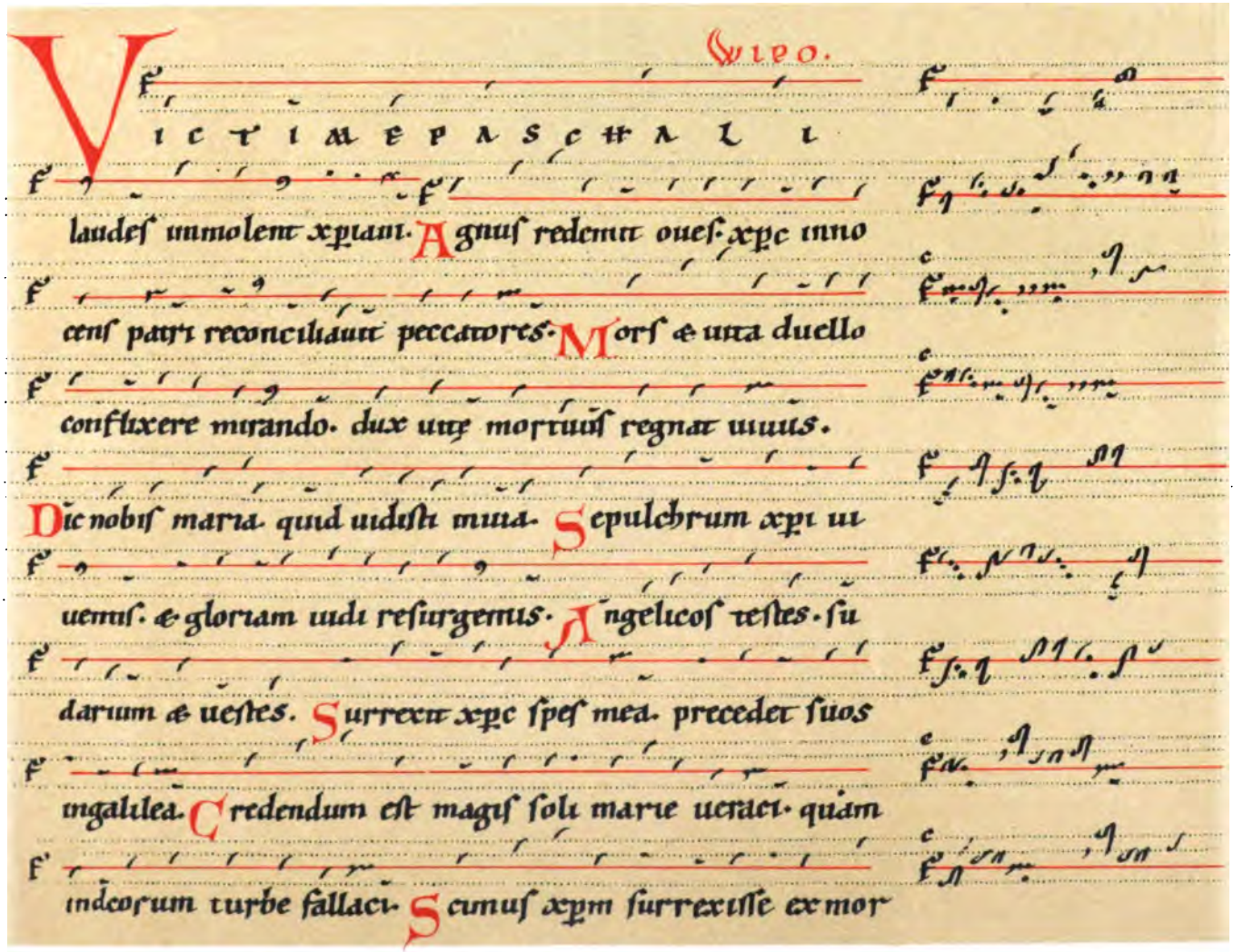
No. 34.

Ex eodem Cod



No. 35.

Ex eodem Cod.



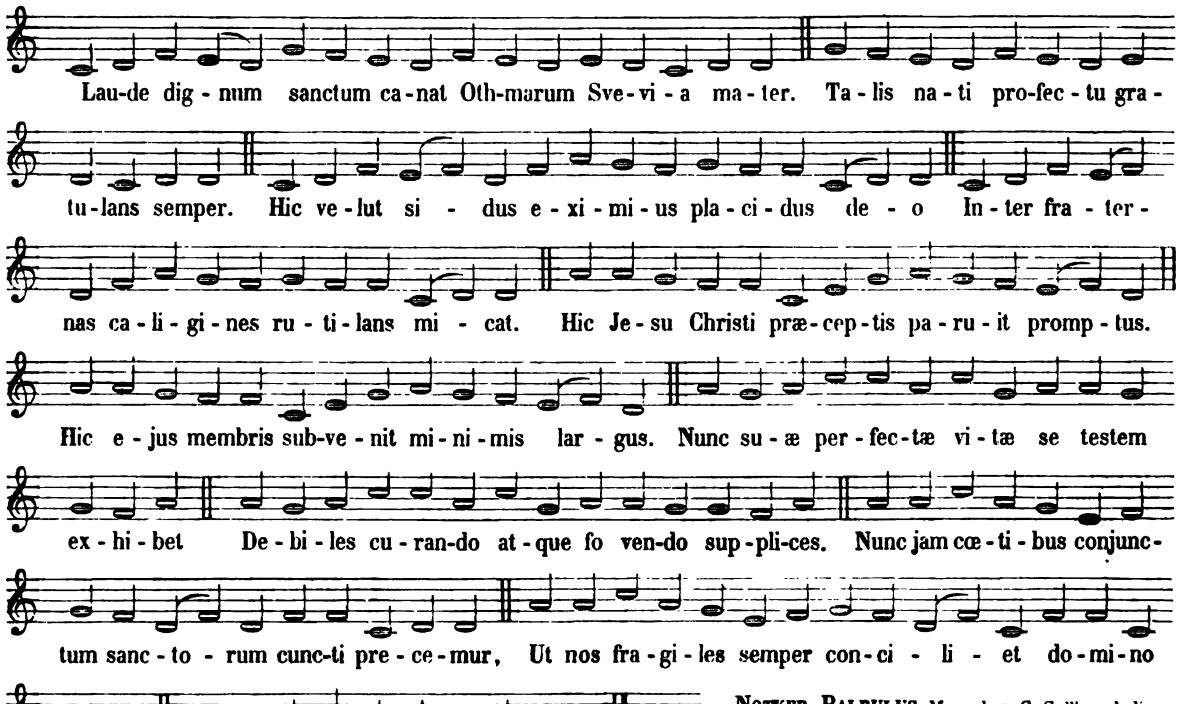
EXEMPLA.

No. 1.

Sequentia de S. Othmaro.

Metensis minor.
Codex S. Gallensis 546.

Petrus, Cantor Mettensis
melodiam composuit, circa Annum 790.



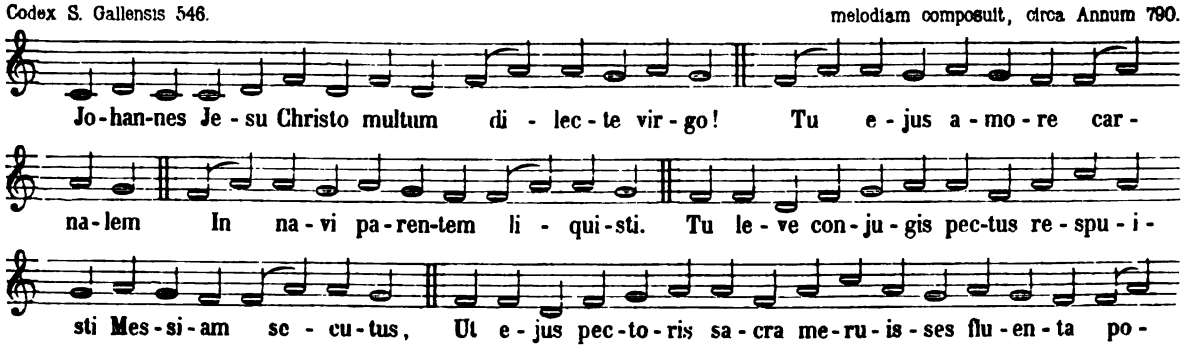
NOTKER BALBULUS Monachus S. Galli melodiam verbis ligavit, anno circiter 870.

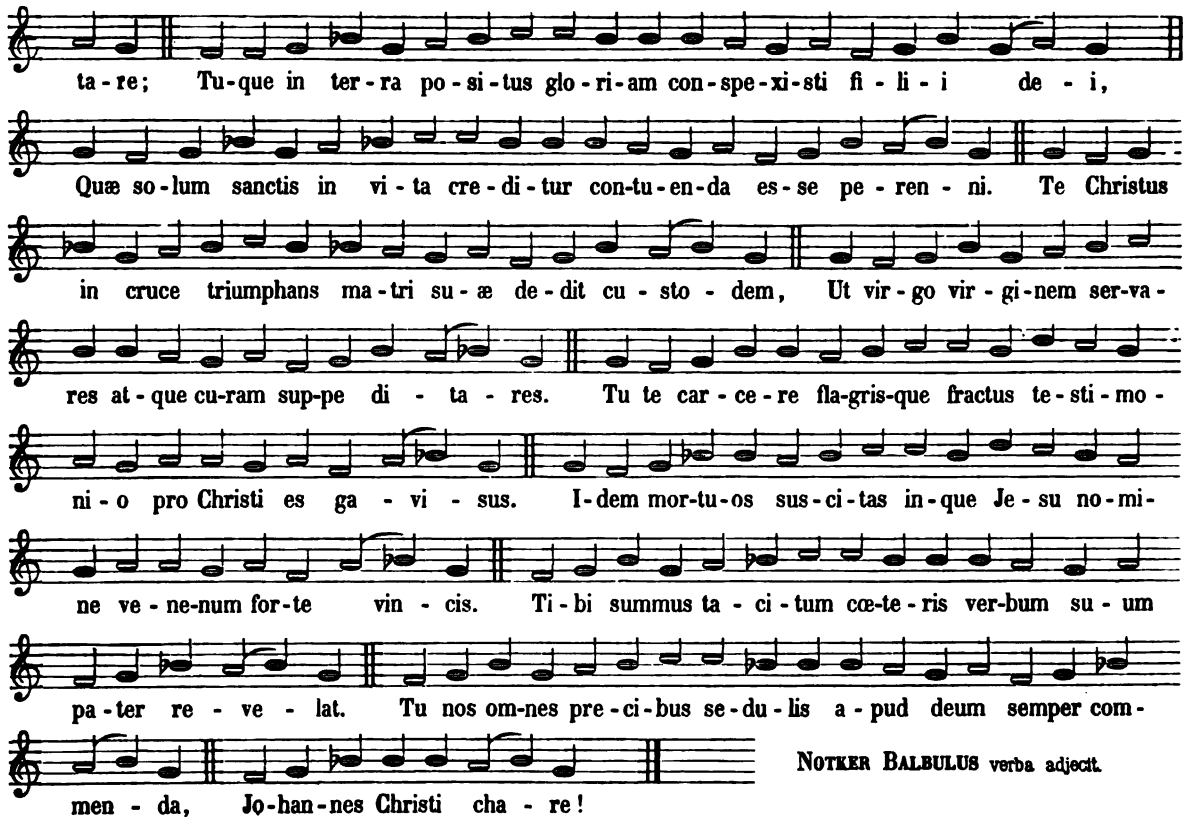
No. 2.

Sequentia de S. Johanne Ev.

Romana.
Codex S. Gallensis 546.

Romanus
melodiam composuit, circa Annum 790.





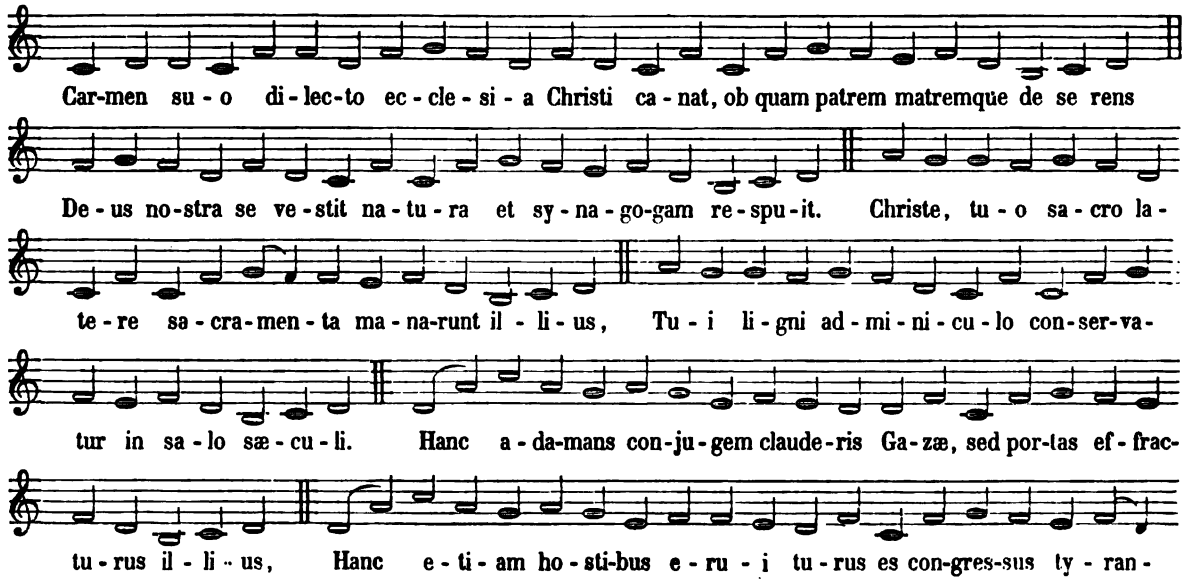
NOTKER BALBULUS verba adjecit.

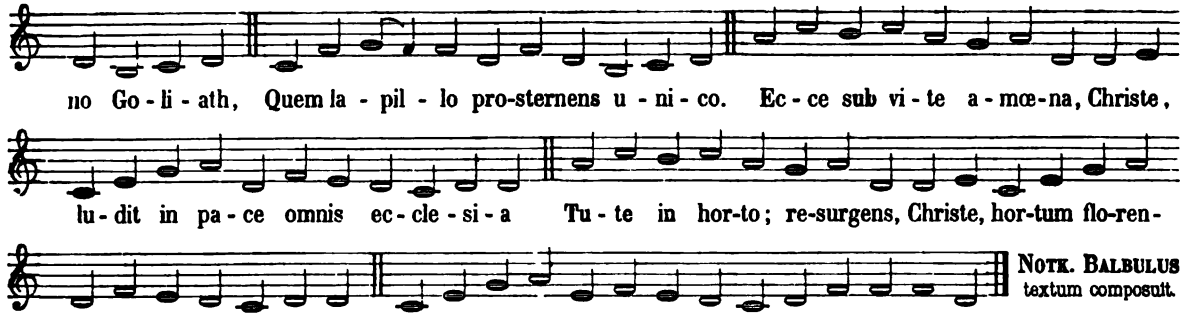
No. 3.

Sequentia in Sabbato post Pascha.

Amœna.
Codex Einsidlensis Fr. 1.

Romanus
melodiam composuit.



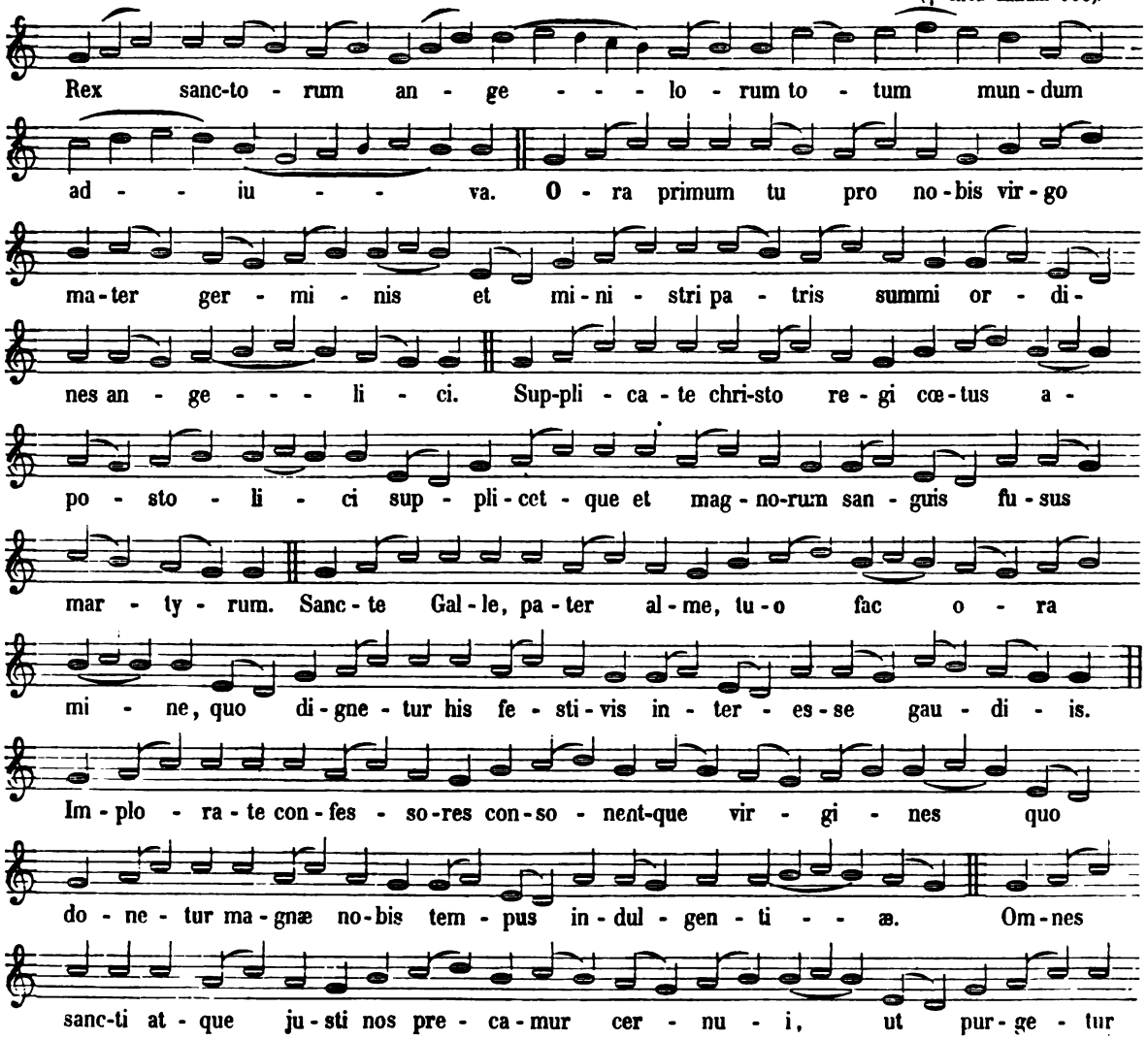


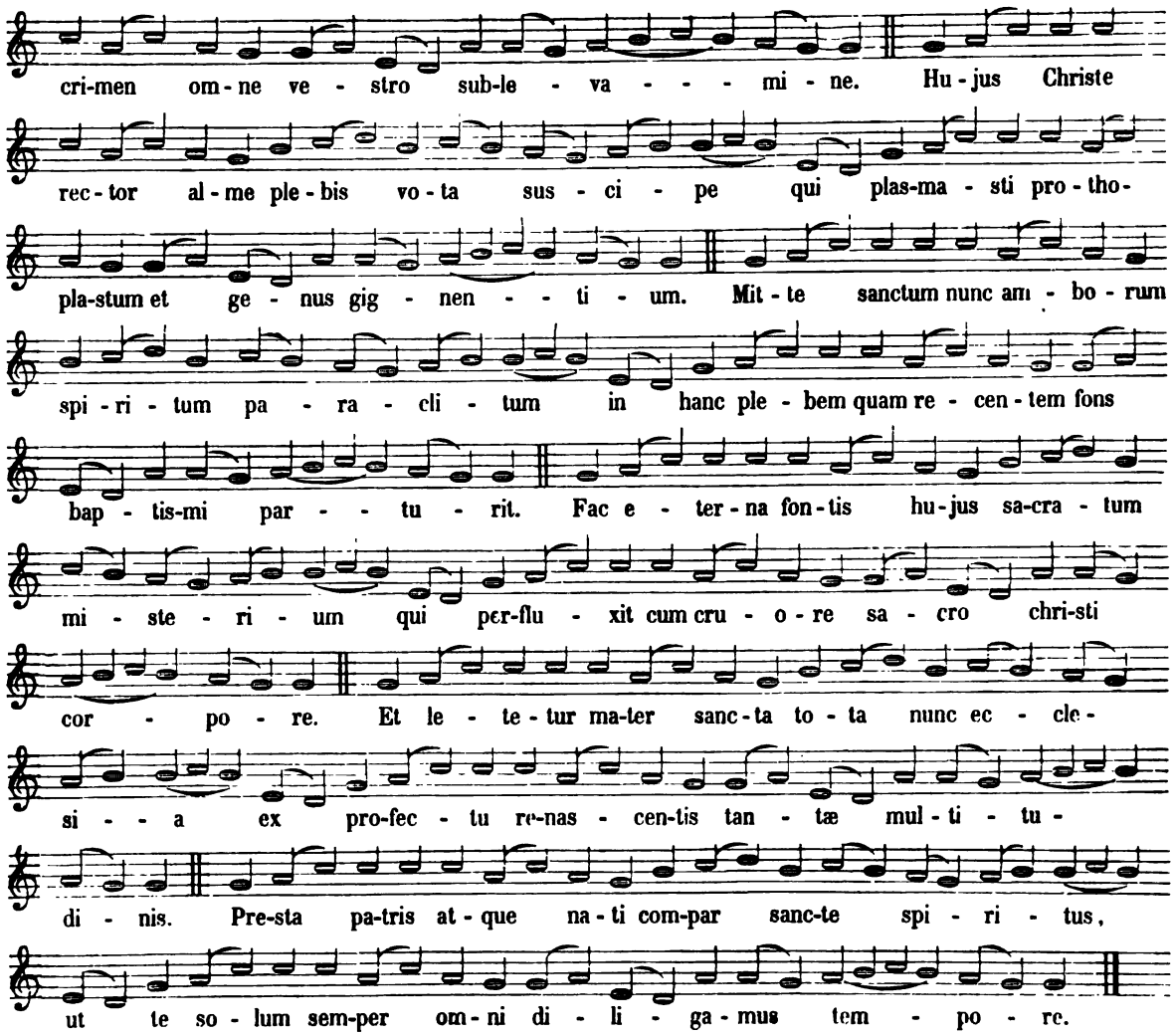
No. 4.

Letania ad Baptismum in Sabbato sancto.

Codex S. Gallensis 392.

Ratperti, Monachi S. Galli († circa annum 900).



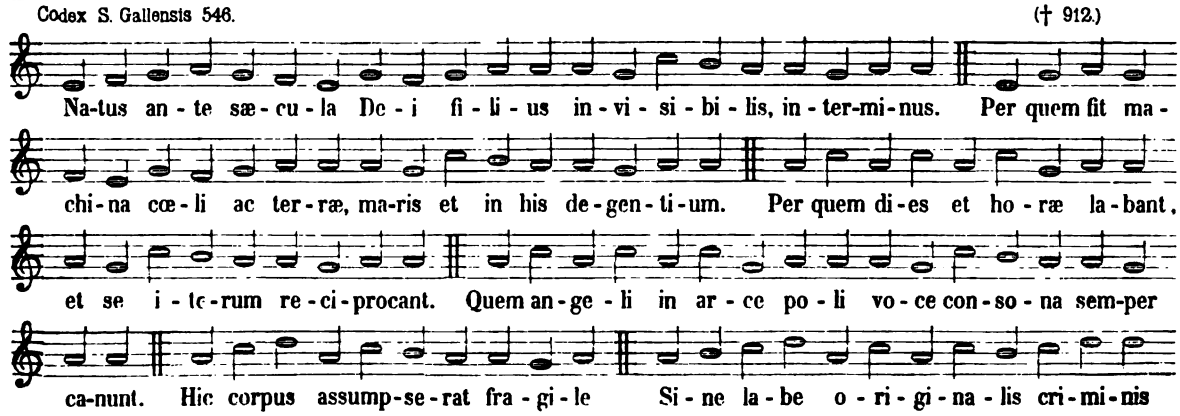


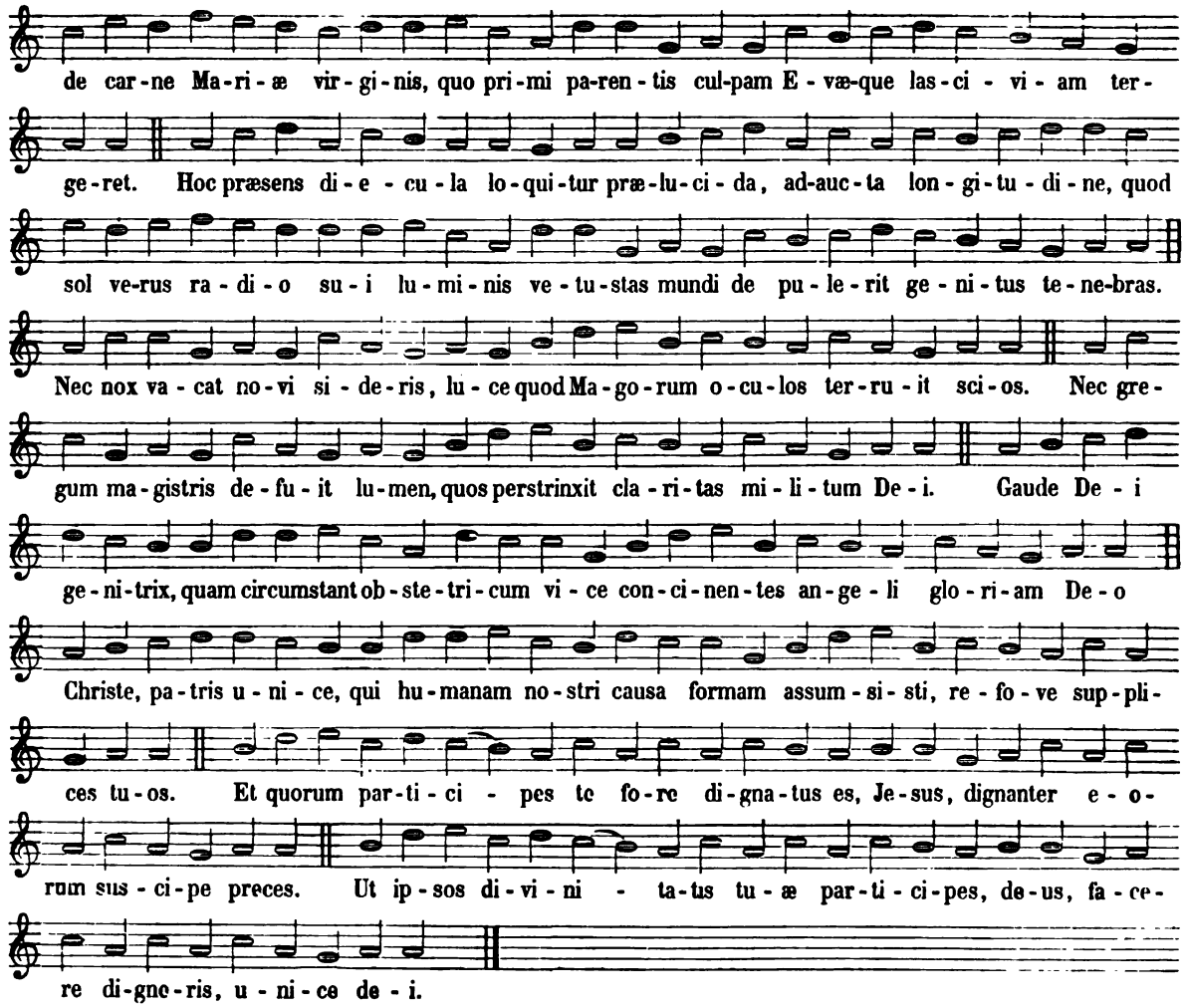
No. 5.

Sequentia in Nativitate Domini.

Dies sanctificatus. **Notkeri Balbuli.**

Codex S. Gallensis 546. († 912.)

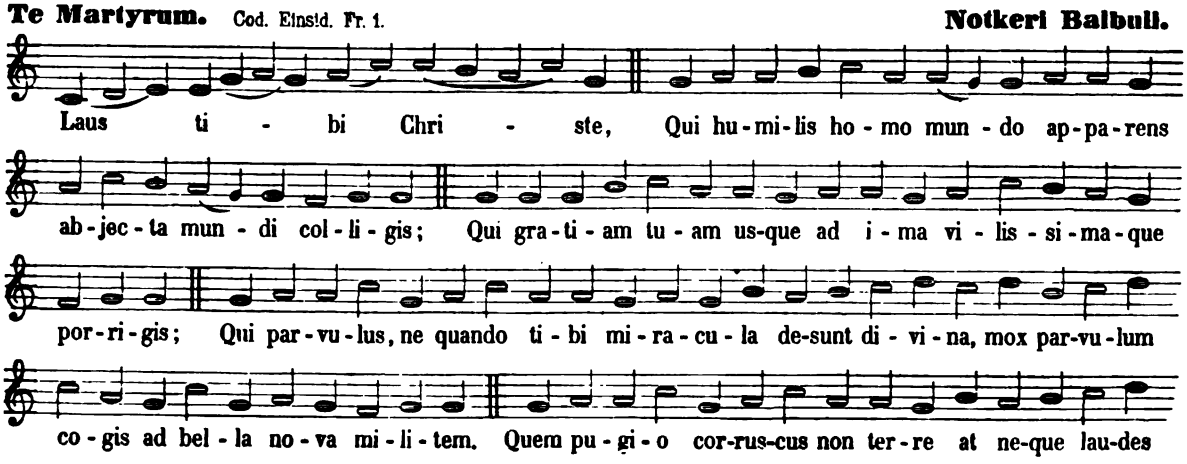


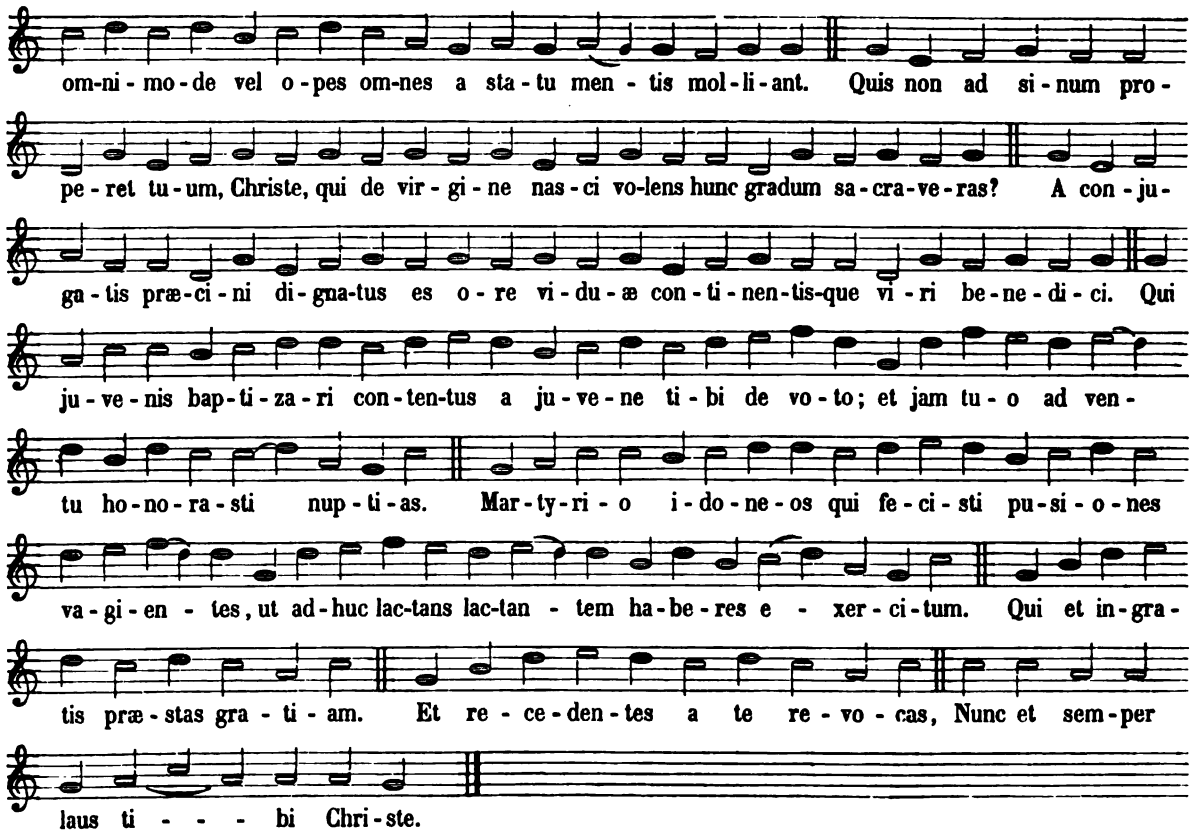


No. 6.

Sequentia in Natiuitate Innocentum.

Te Martyrum. Cod. Einsid. Fr. 1. **Notkeri Balbuli.**

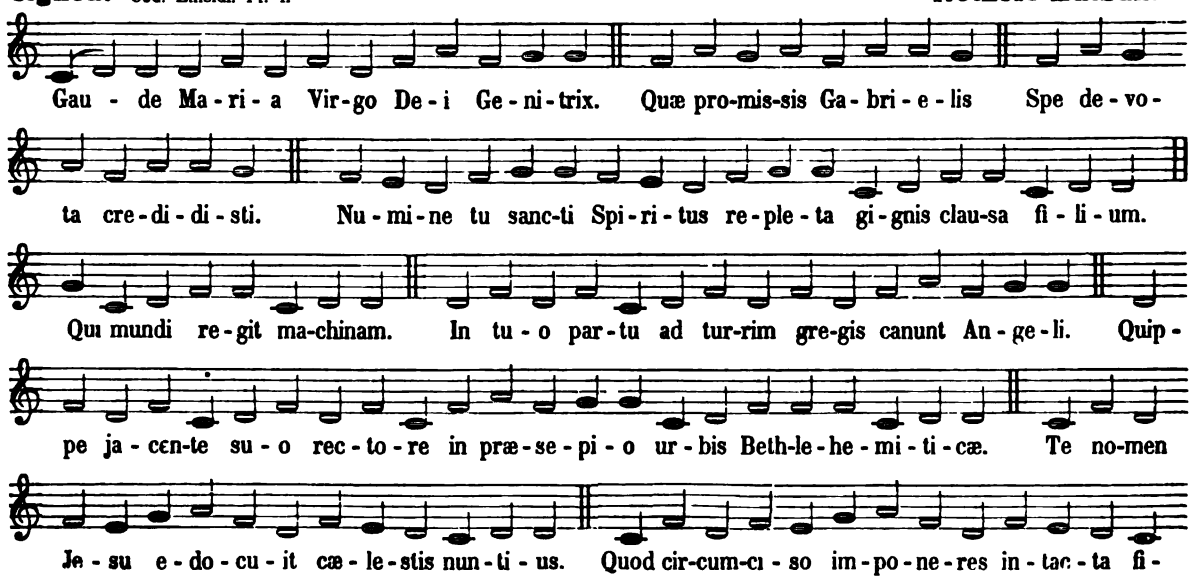


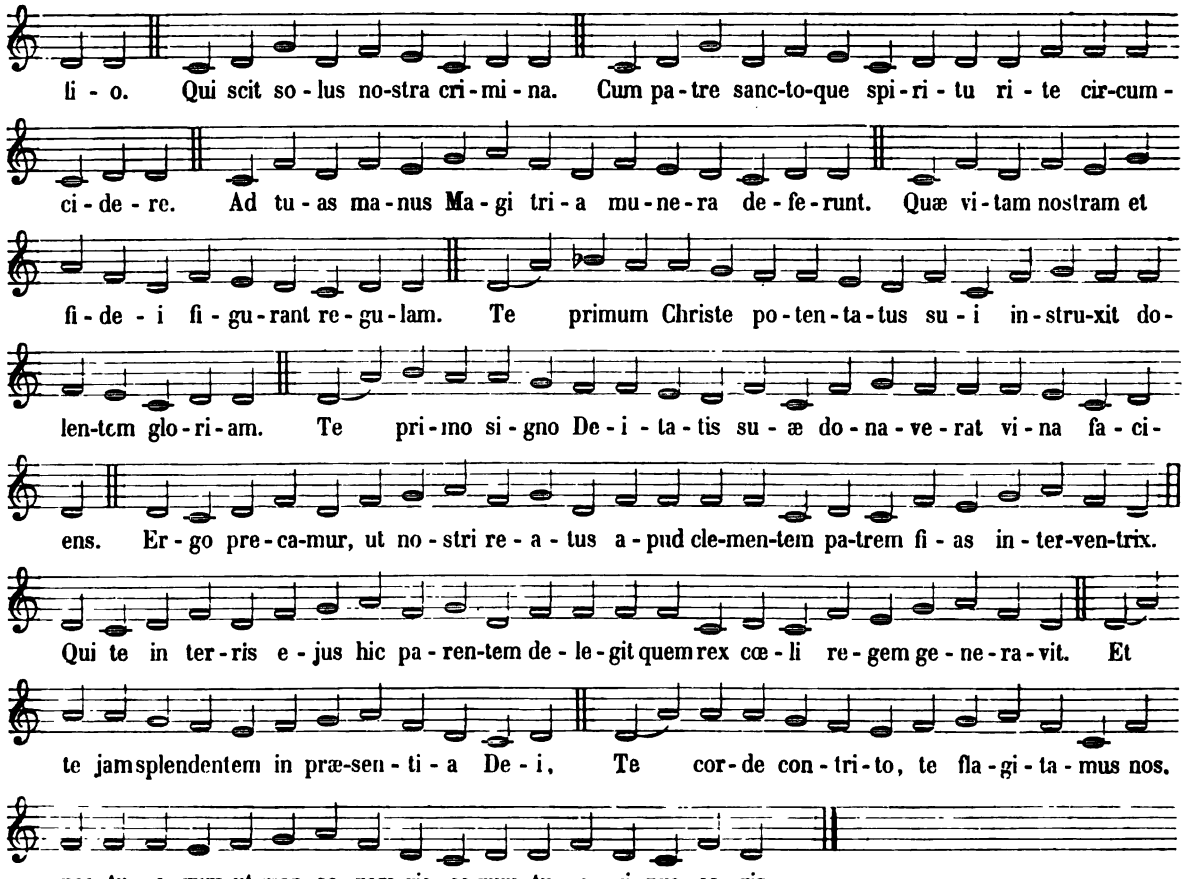


No. 7.

Sequentia in Octava Domini.

Cignea. Cod. Einsidl. Fr. 1. **Notkeri Balbuli.**

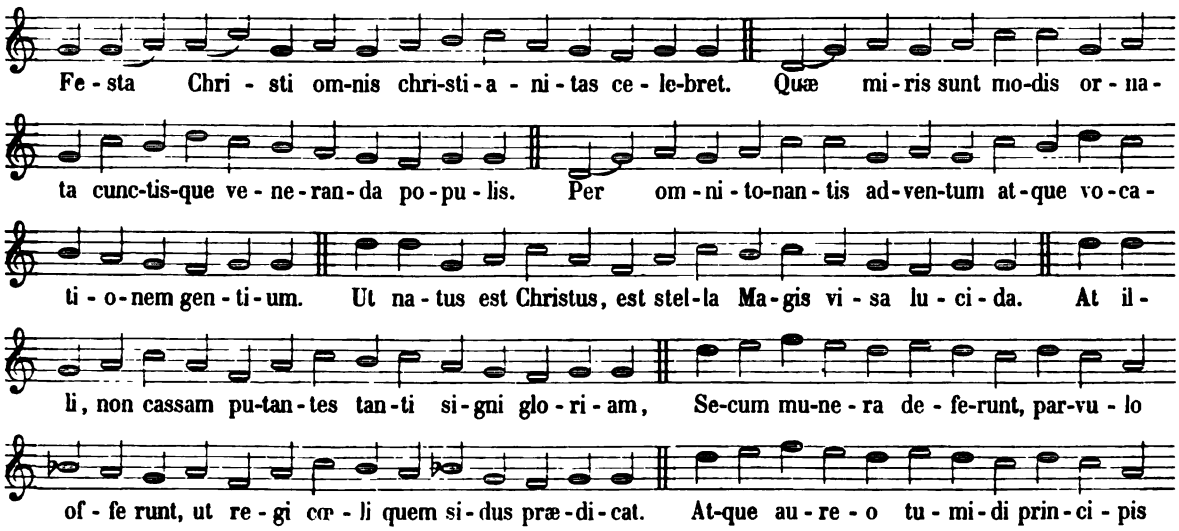


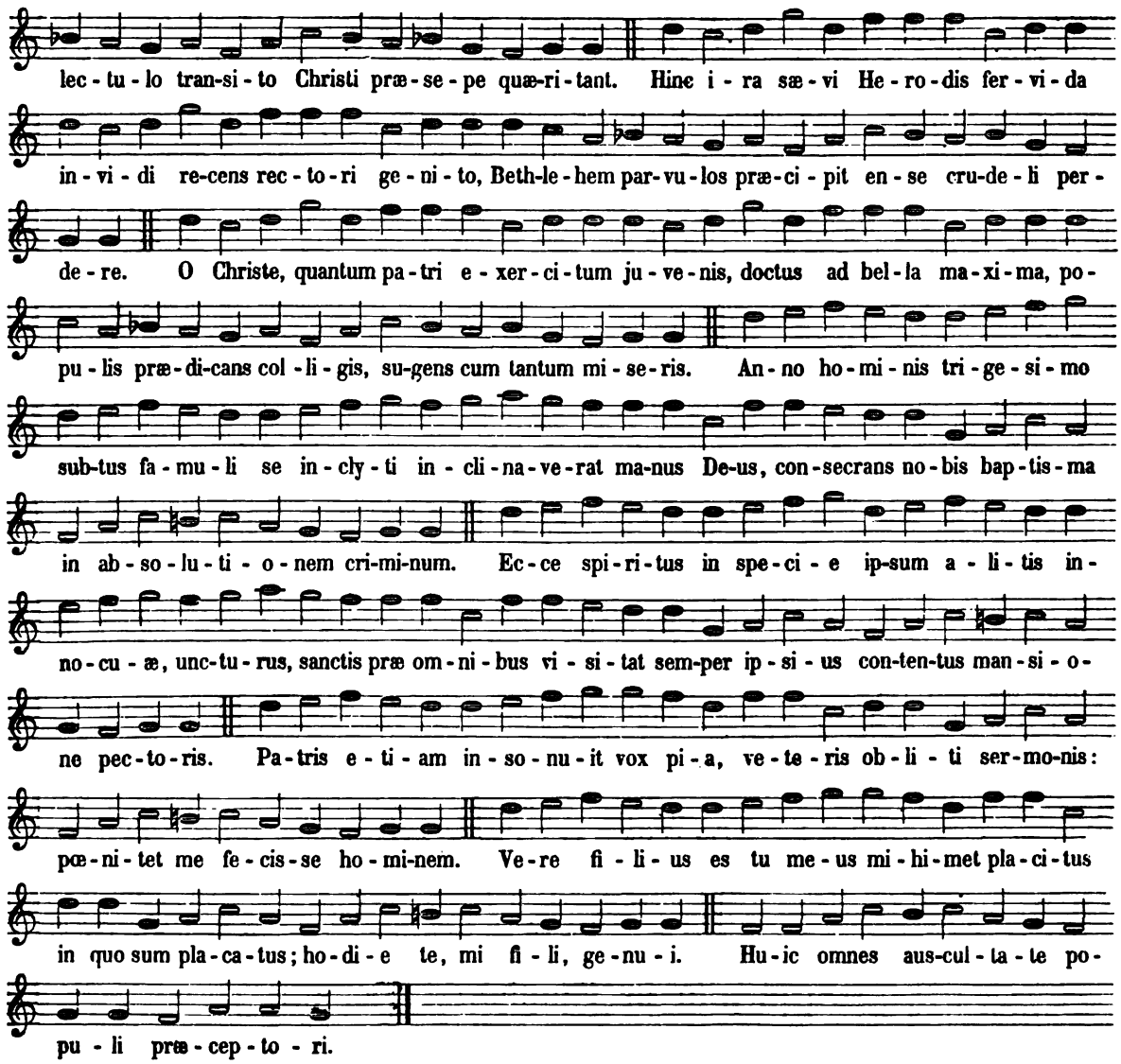


No. 8.

Sequentia de Epiphania Domini.

Trinitas. Cod. S. Gallensis 546. **Notkeri Balbuli.**

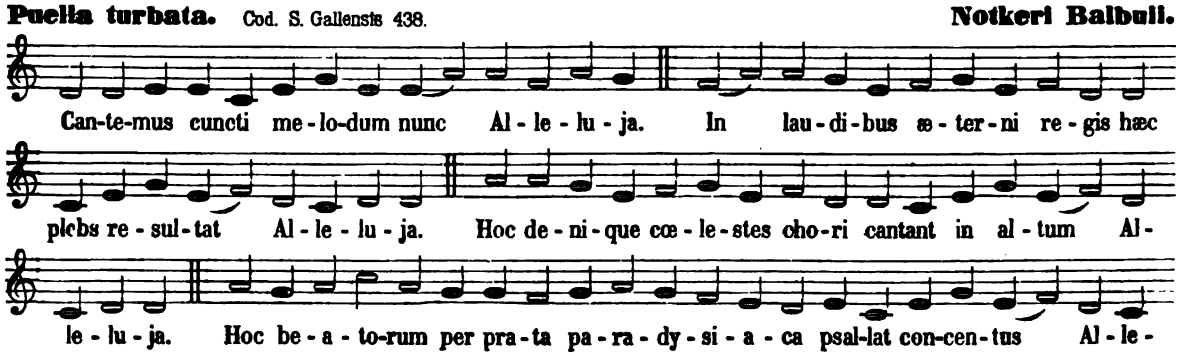


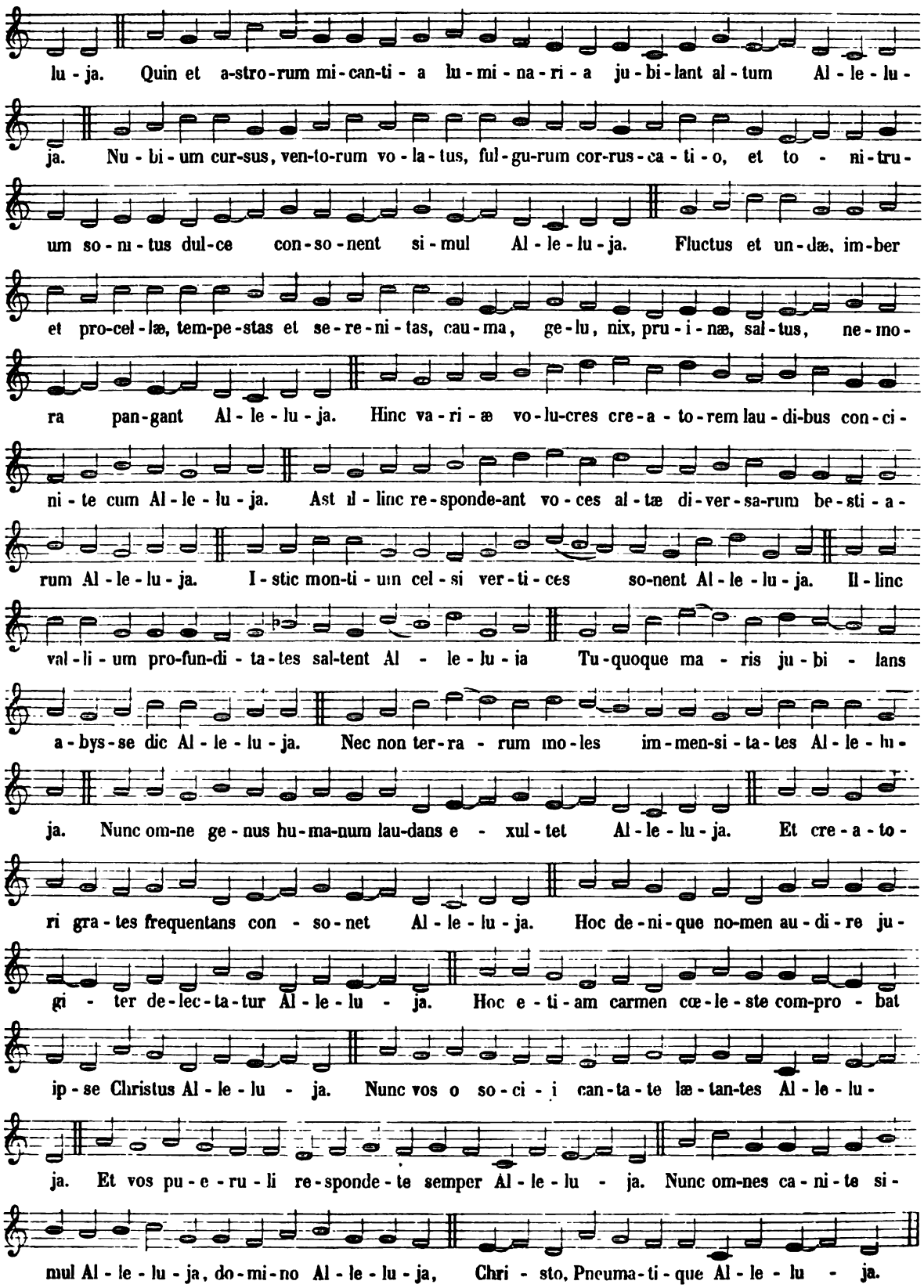


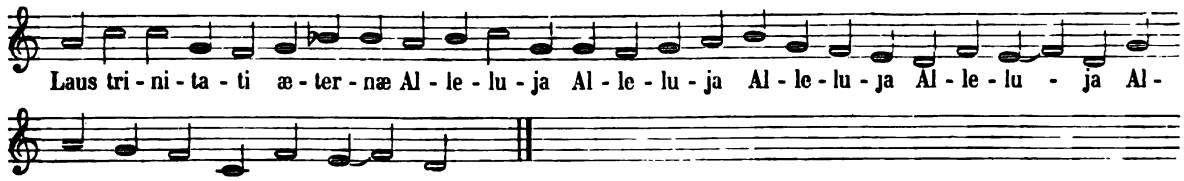
No. 9.

Sequentia in Sabbato ante Septuagesimam.

Puella turbata. Cod. S. Gallensis 438. **Notkeri Balbuli.**



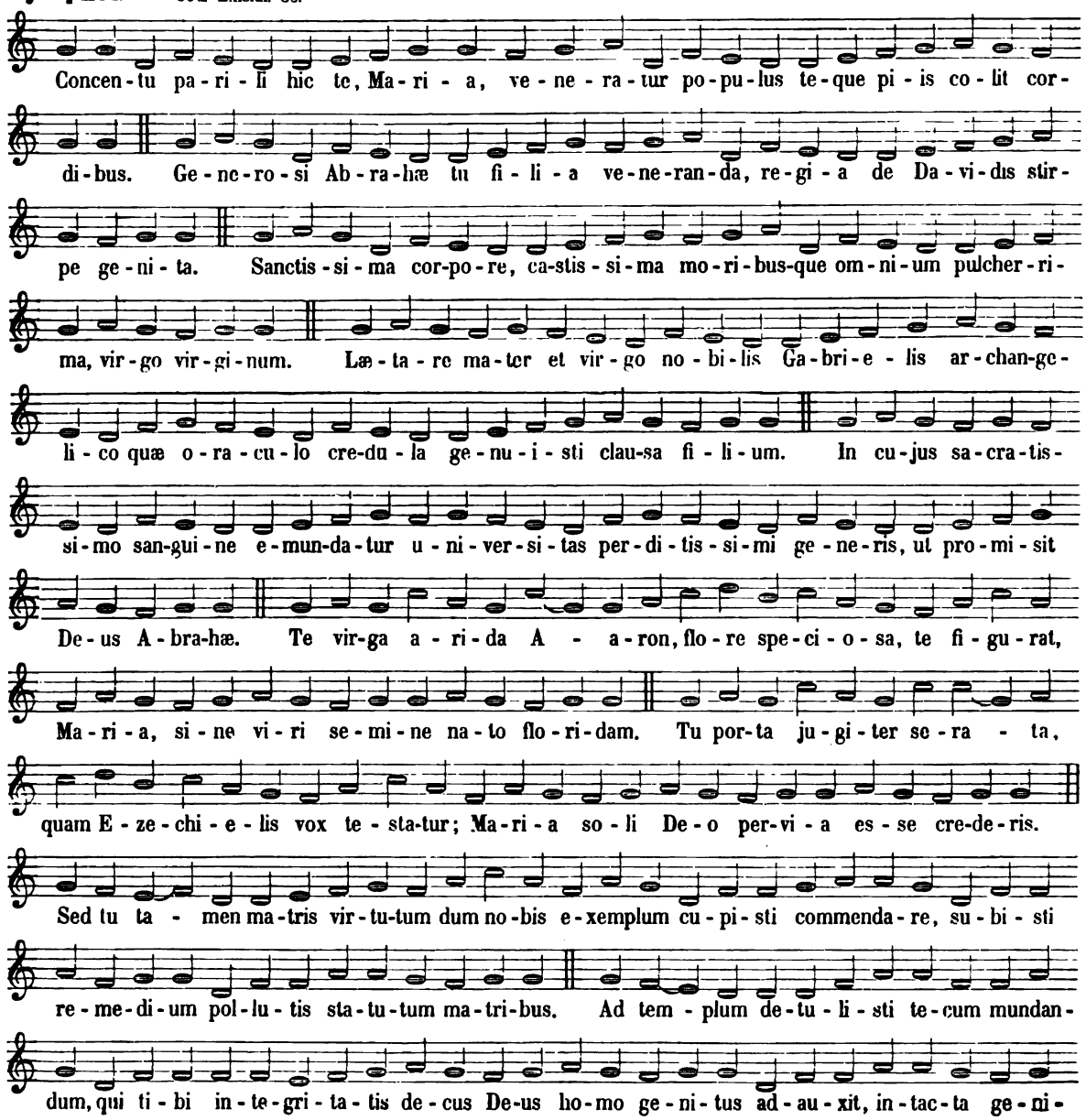

lu - ja. Quin et a-stro-rum mi-can-ti - a lu-mi-na-ri-a ju-bi-lant al-tum Al - le - lu-
ja. Nu - bi - um cur-sus, ven-to-rum vo - la - tus, ful-gu-rum cor-rus-ca - ti - o, et to - ni-tru-
um so - nu - tus dul-ce con-so-nent si-mul Al - le - lu - ja. Fluctus et un-dæ, im-ber
et pro-cel-læ, tem-pe-stas et se-re-ni-tas, cau-ma, ge-lu, nix, pru - i - næ, sal-tus, ne-mo-
ra pan-gant Al - le - lu - ja. Hinc va-ri-æ vo-lu-cres cre-a - to-rem lau-di-bus con-ci-
ni - te cum Al - le - lu - ja. Ast il - linc re-sponde-ant vo - ces al-tæ di-ver-sa-rum be-sti-a-
rum Al - le - lu - ja. I - stic mon-ti - um cel - si ver-ti - ces so-nent Al - le - lu - ja. Il - linc
val - li - um pro-fun-di - ta-tes sal-tent Al - le - lu - ia Tu-quoque ma - ris ju-bi - lans
a - bys-se dic Al - le - lu - ja. Nec non ter-ra - rum mo-les im-men-si-ta-tes Al - le - lu-
ja. Nunc om-ne ge - nus hu-ma-num lau-dans e - xul - tet Al - le - lu - ja. Et cre - a - to-
ri gra - tes frequentans con - so - net Al - le - lu - ja. Hoc de - ni - que no-men au - di - re ju-
gi - ter de-lec-ta-tur Al - le - lu - ja. Hoc e - ti - am carmen cœ - le - ste com-pro - bat
ip - se Christus Al - le - lu - ja. Nunc vos o so - ci - i can-ta - te læ - tan-tes Al - le - lu-
ja. Et vos pu - e - ru - li re - sponde - te semper Al - le - lu - ja. Nunc om-nes ca - ni - te si-
mul Al - le - lu - ja, do - mi - no Al - le - lu - ja, Chri - sto, Pneuma - ti - que Al - le - lu - ja.

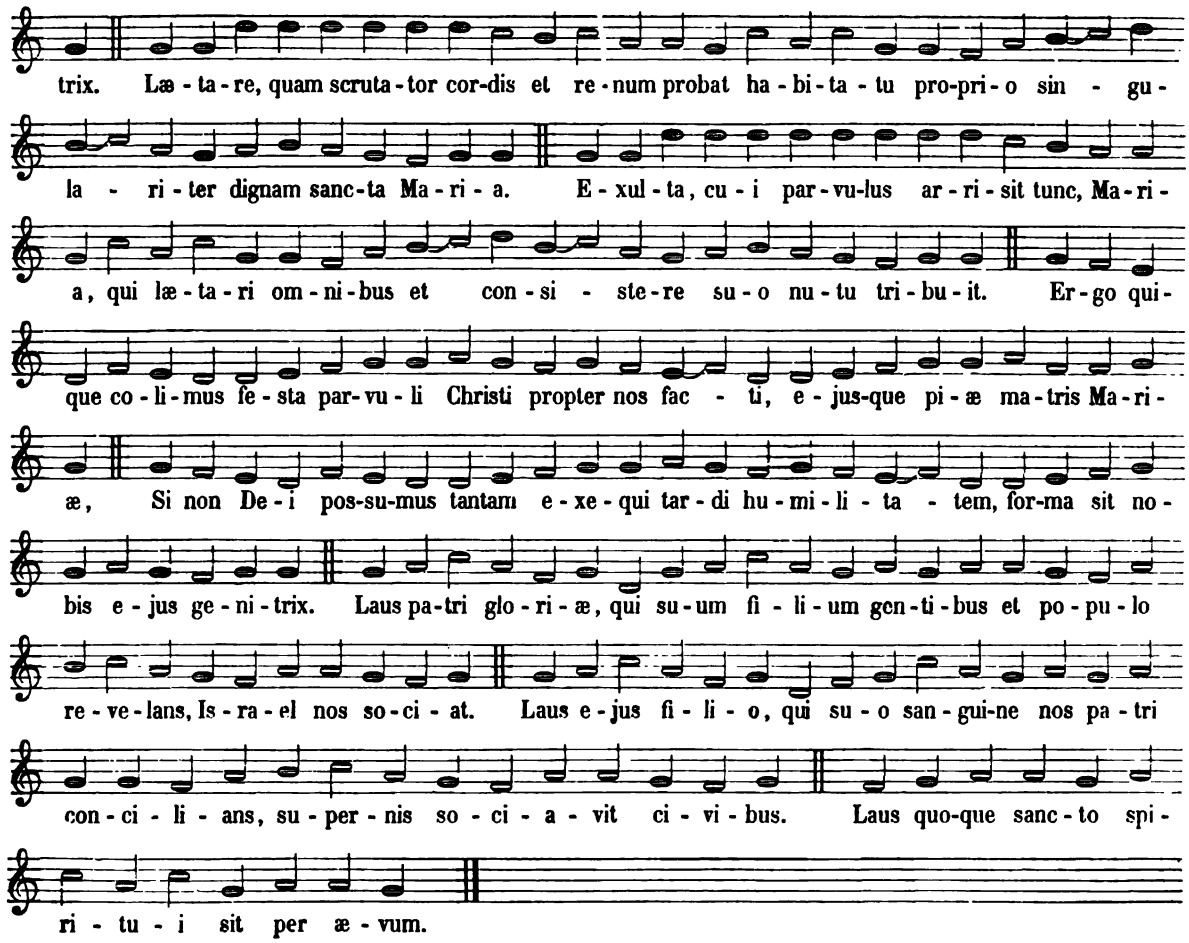


No. 10.

Sequentia in Purificatione S. Mariae.

Symphonia. Cod. Einsidl. 36. **Notkeri Balbuli.**

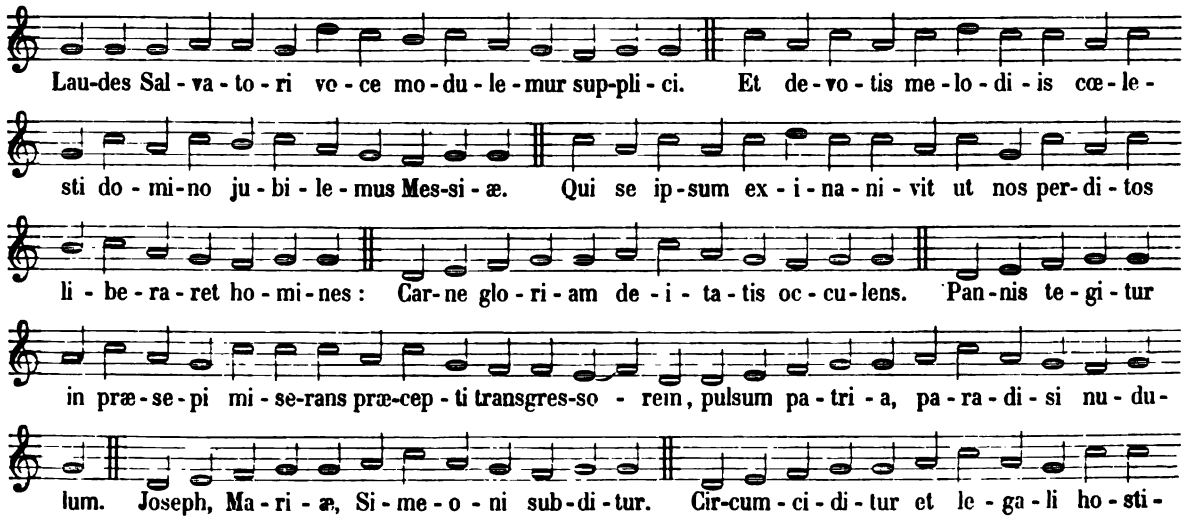


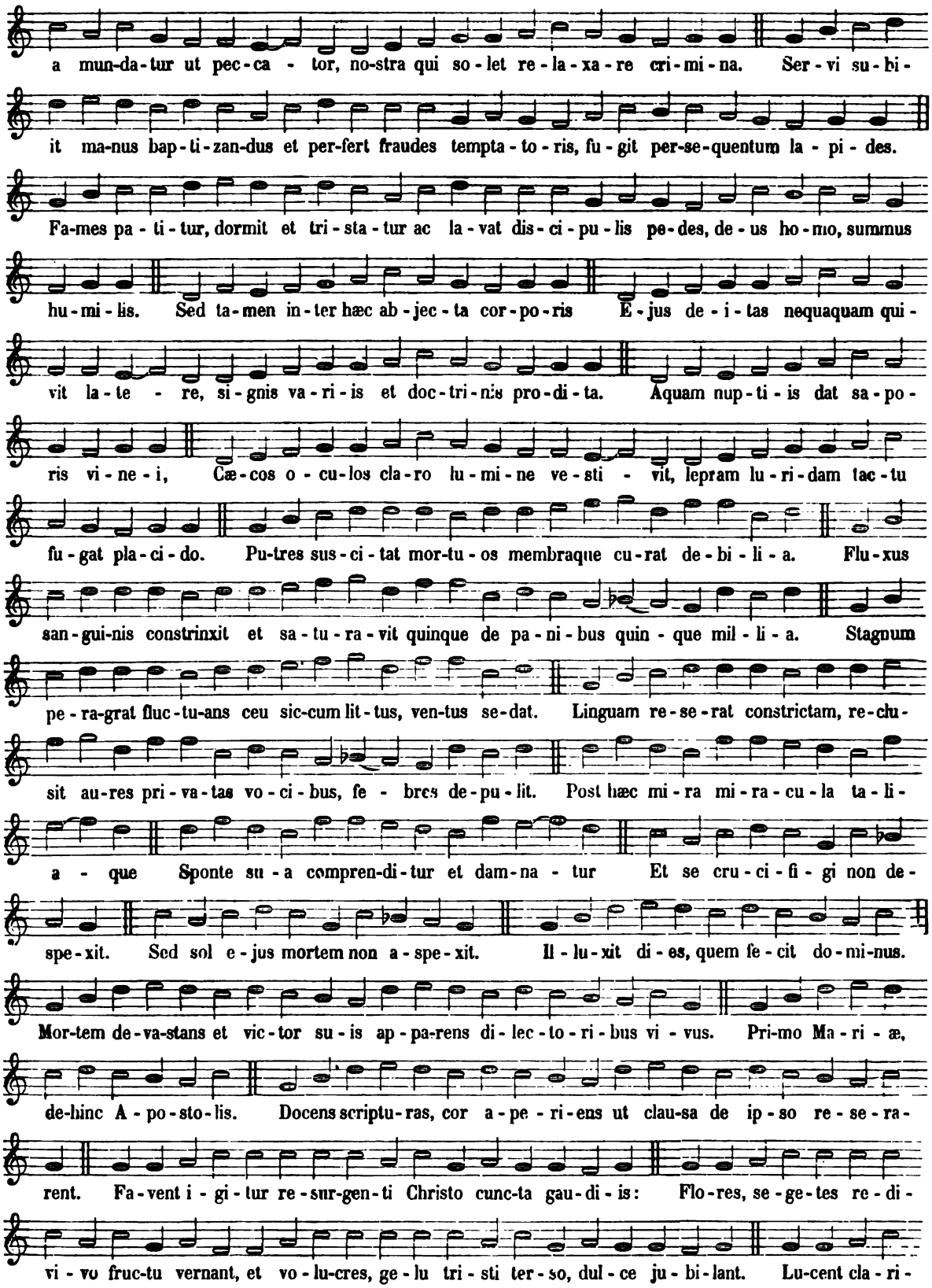


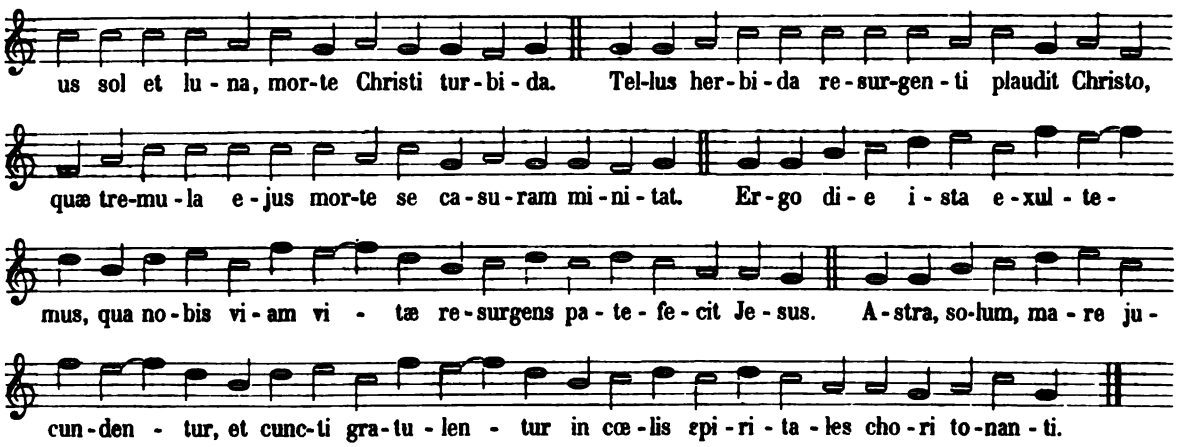
No. 11.

Sequentia in Die Resurrectionis Domini.

Frigdola. Cod. S. Gallensis 546. **Notkeri Balbuli.**



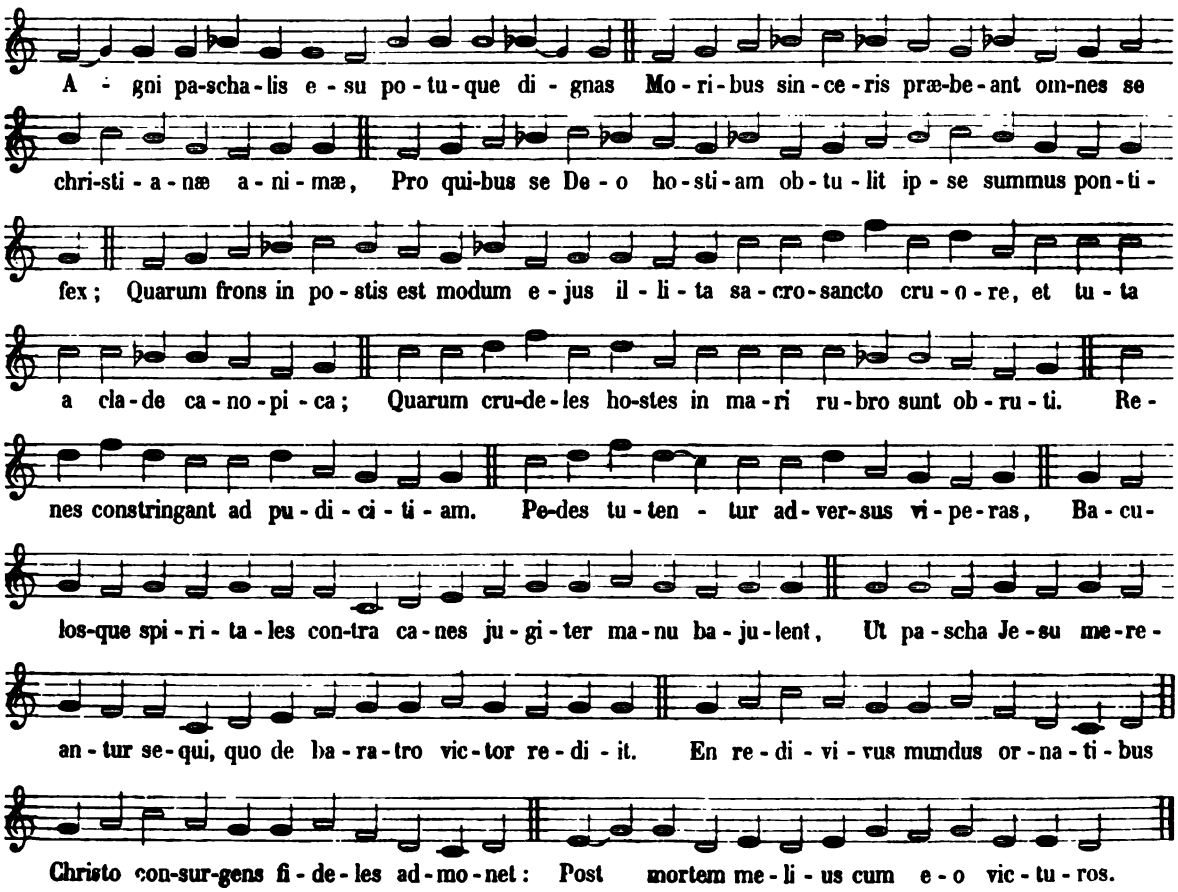

a mun-da-tur ut pec-ca - tor, no-stra qui so-let re-la-xa-re cri-mi-na. Ser-vi su-bi-
it ma-nus bap-ti-zan-dus et per-fert fraudes tempta-to-ris, fu-git per-se-quentum la-pi-des.
Fa-mes pa-ti-tur, dormit et tri-sta-tur ac la-vat dis-ci-pu-lis pe-des, de-us ho-mo, summus
hu-mi-lis. Sed ta-men in-ter hæc ab-jec-ta cor-po-ris E-jus de-i-tas nequaquam qui-
vit la-te - re, si-gnis va-ri-is et doc-tri-nis pro-di-ta. Aquam nup-ti-is dat sa-po-
ris vi-ne-i, Cæ-cos o-cu-los cla-ro lu-mi-ne ve-sti - vit, lepram lu-ri-dam tac-tu
fu-gat pla-ci-do. Pu-tres sus-ci-tat mor-tu-os membraque cu-rat de-bi-li-a. Flu-xus
san-gui-nis constrinxit et sa-tu-ra-vit quinque de pa-ni-bus quin - que mil-li-a. Stagnum
pe-ra-grat fluc-tu-ans ceu sic-cum lit-tus, ven-tus se-dat. Linguam re-se-rat constrictam, re-chu-
sit au-res pri-va-tas vo-ci-bus, fe - bres de-pu-lit. Post hæc mi-ra mi-ra-cu-la ta-li-
a - que Sponte su-a compren-di-tur et dam-na - tur Et se cru-ci-fi-gi non de-
spe-xit. Sed sol e-jus mortem non a-spe-xit. Il-lu-xit di-es, quem fe-cit do-mi-nus.
Mor-tem de-va-stans et vic-tor su-is ap-pa-rens di-lec-to-ri-bus vi-vus. Pri-mo Ma-ri-æ,
de-hinc A-po-sto-lis. Docens scriptu-ras, cor a-pe-ri-ens ut clau-sa de ip-so re-se-ra-
rent. Fa-vent i-gi-tur re-sur-gen-ti Christo cunc-ta gau-di-is: Flo-res, se-ge-tes re-di-
vi-vo fruc-tu vernant, et vo-lu-cres, ge-lu tri-sti ter-so, dul-ce ju-bi-lant. Lu-cent cla-ri-



No. 12.

Sequentia pro Feria IV post Pascha.

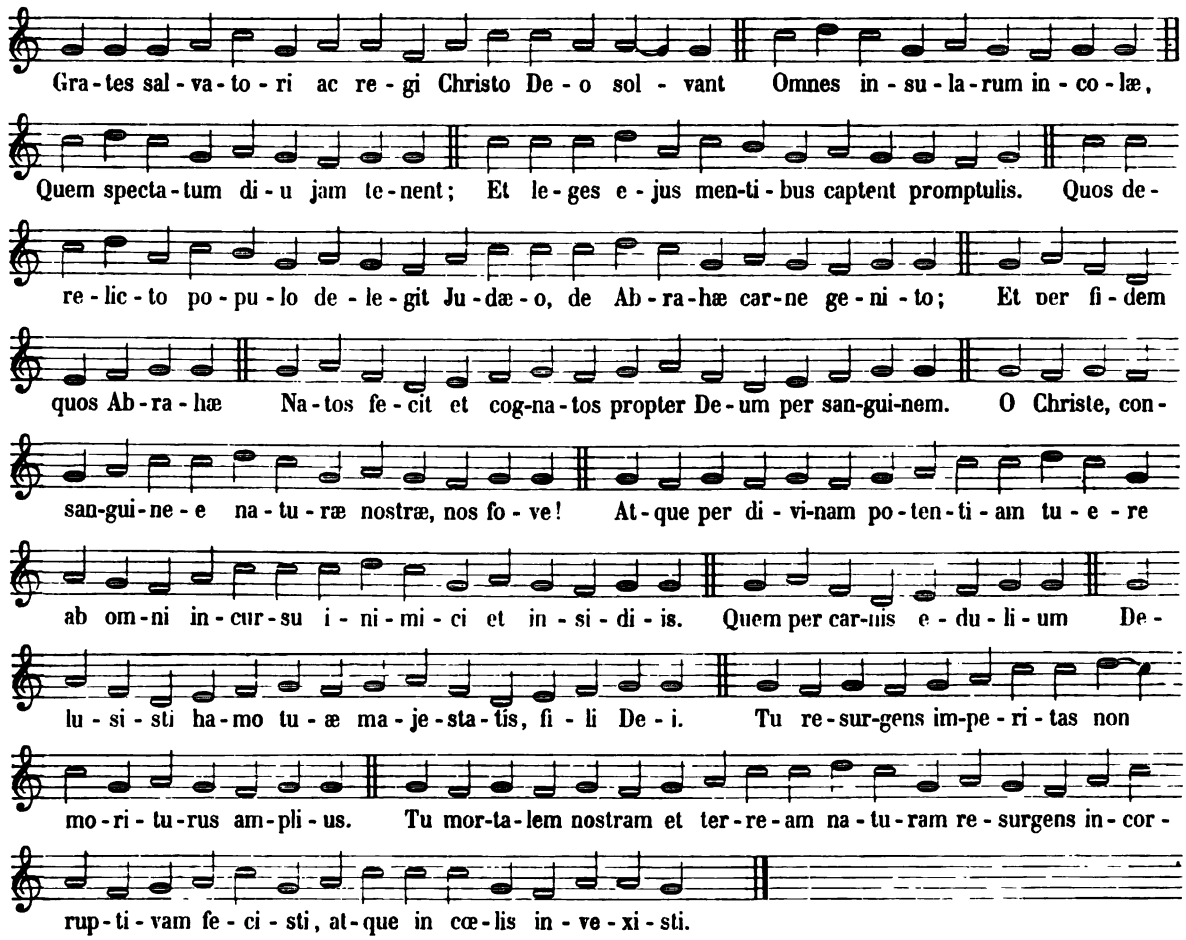
Græca. Cod. Einsidl. Fr. 1. **Notkeri Balbuli.**



No. 13.

Sequentia pro feria V post Pascha.

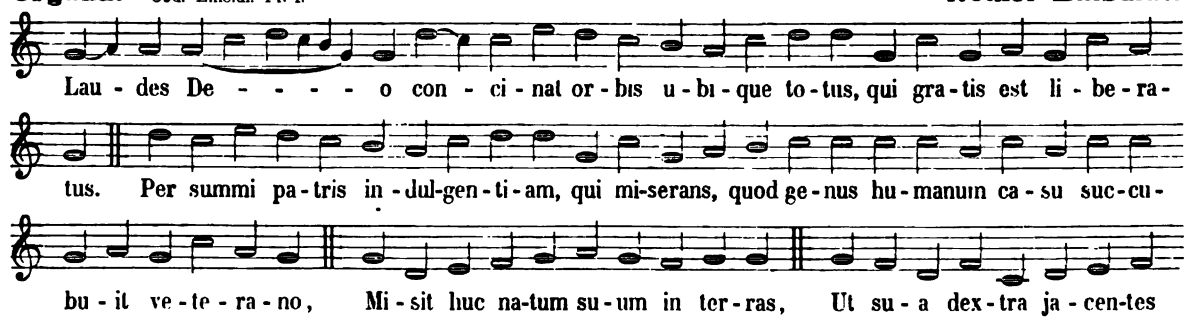
Duo tres. Cod. Einsidl. Fr. 1. **Notkeri Balbuli.**

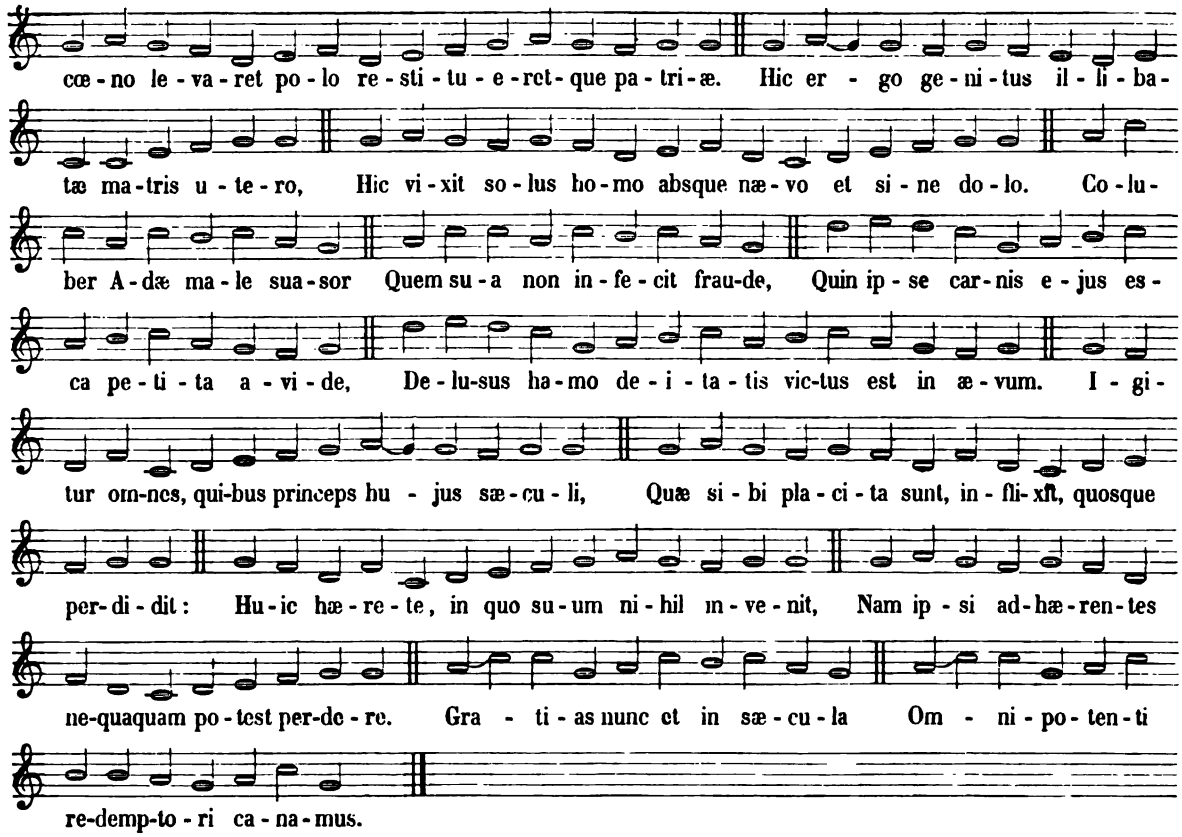


No. 14.

Sequentia pro feria VI post Pascha.

Organa. Cod. Einsidl. Fr. 1. **Notker Balbulus.**

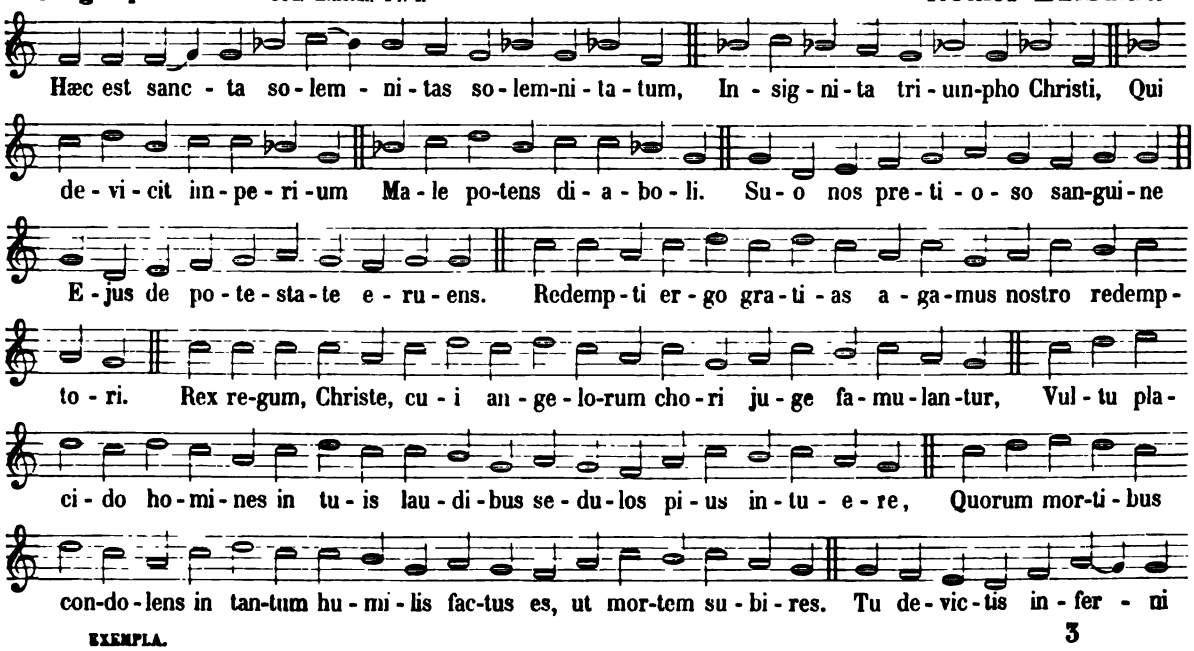


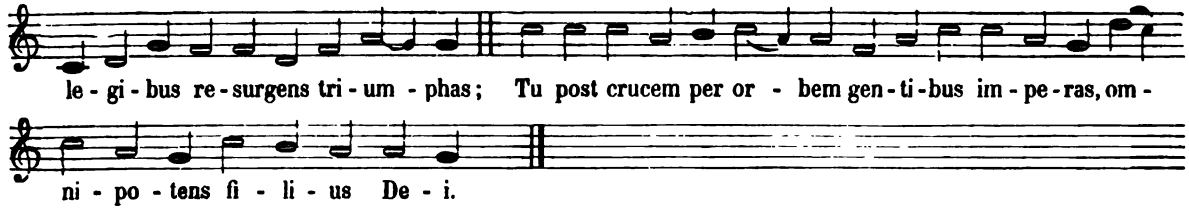


No. 15.

Sequentia de s. Cruce, et in Octava Paschae.

Virgo plorans. Cod. Ensidl. Fr. 1. **Notker Balbulus.**

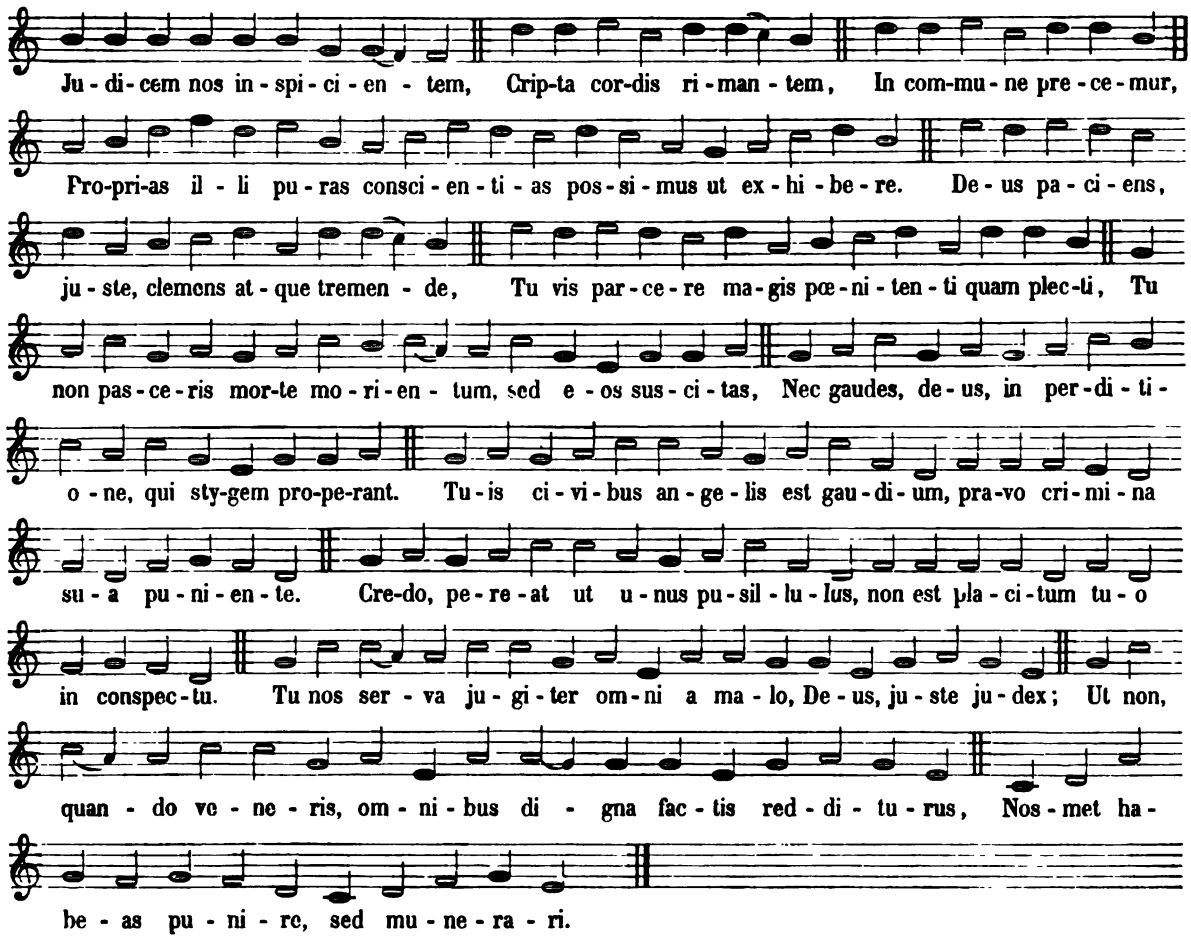




No. 16.

Sequentia in Dom. I post Octavam Paschae.

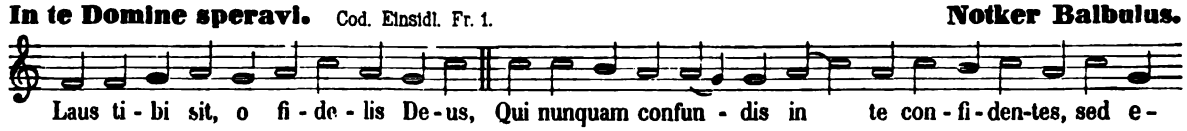
Deus judex. Cod. Einsidl. Fr. 1. **Notker Balbulus.**

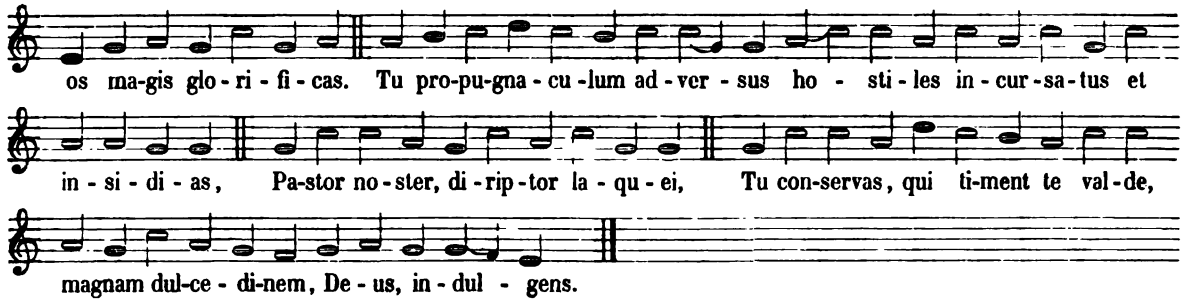


No. 17.

Sequentia in Dom. II post Octavam.

In te Domine speravi. Cod. Einsidl. Fr. 1. **Notker Balbulus.**

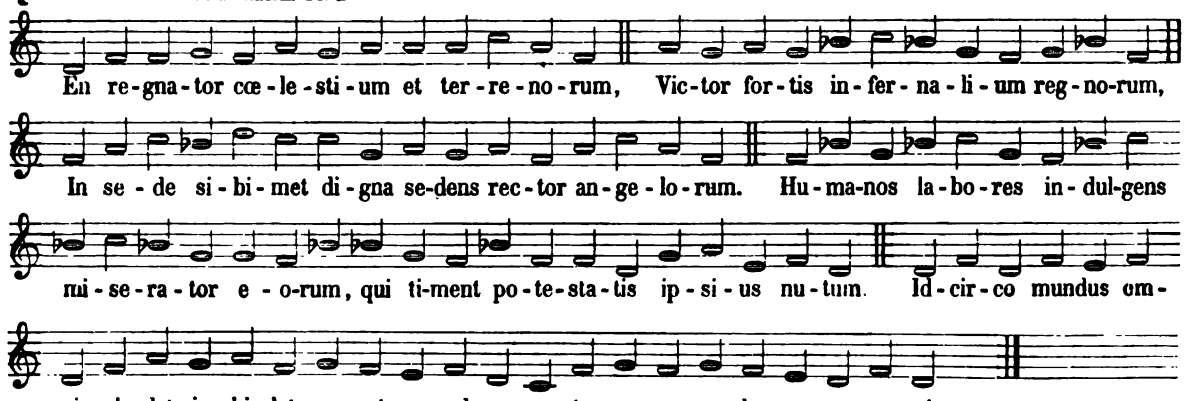




No. 18.

Sequentia in Dom. III post Octavam.

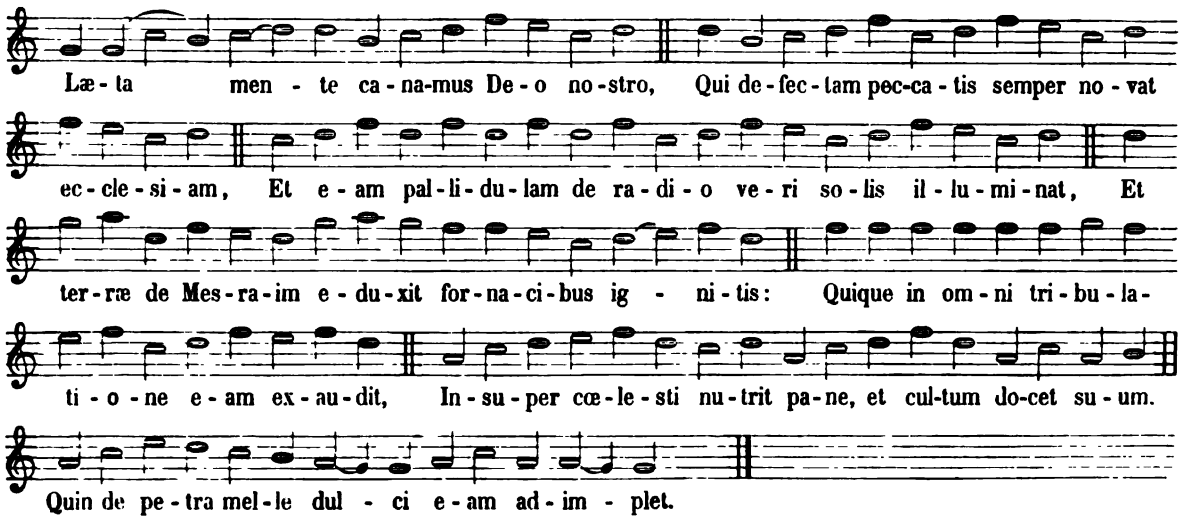
Qui timent. Cod. Einsidl. Fr. 1. **Notker Balbulus.**



No. 19.

Sequentia in Dom. IV post Octavam.

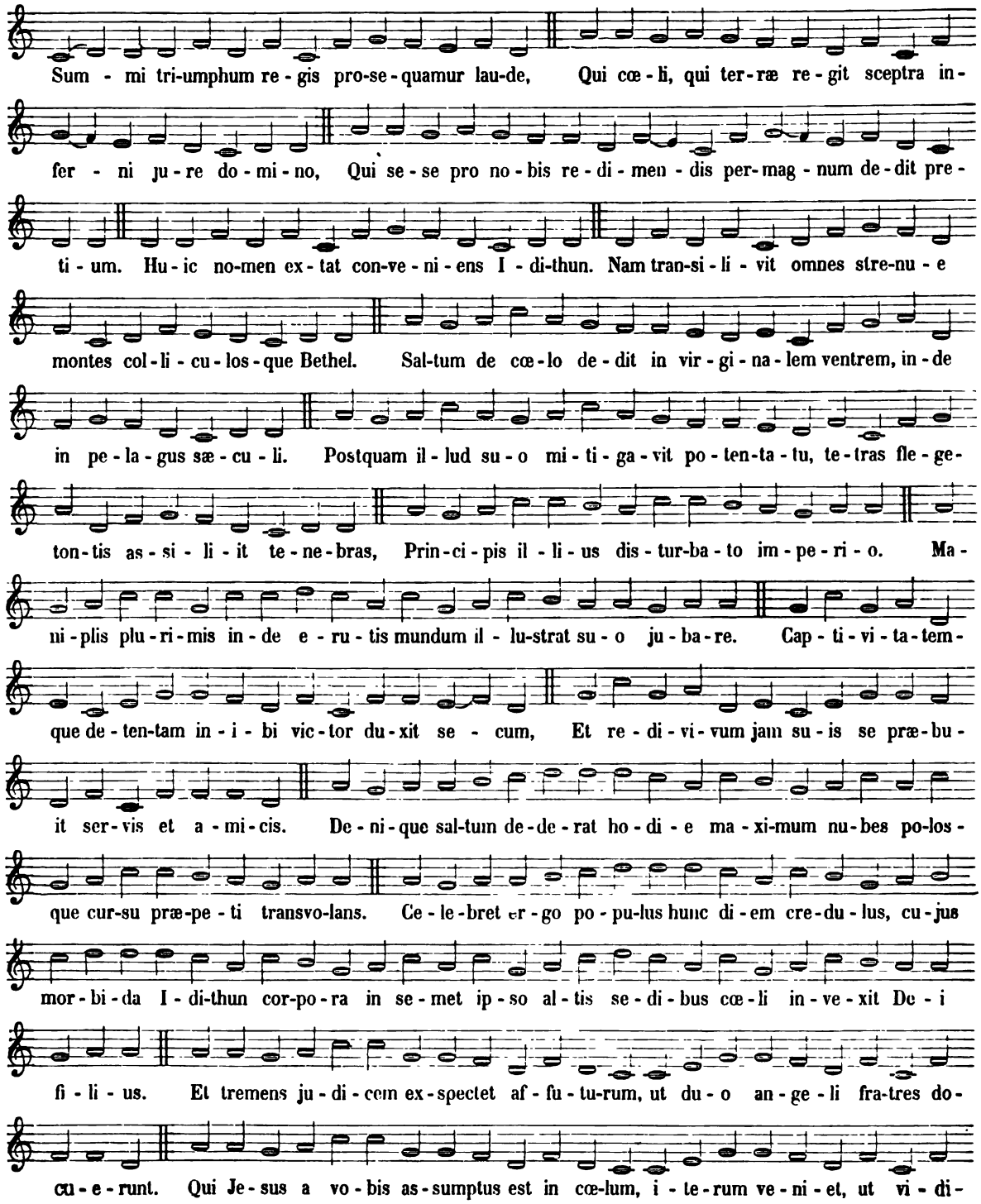
Exultate Deo. Cod. Einsidl. Fr. 1. **Notker Balbulus.**

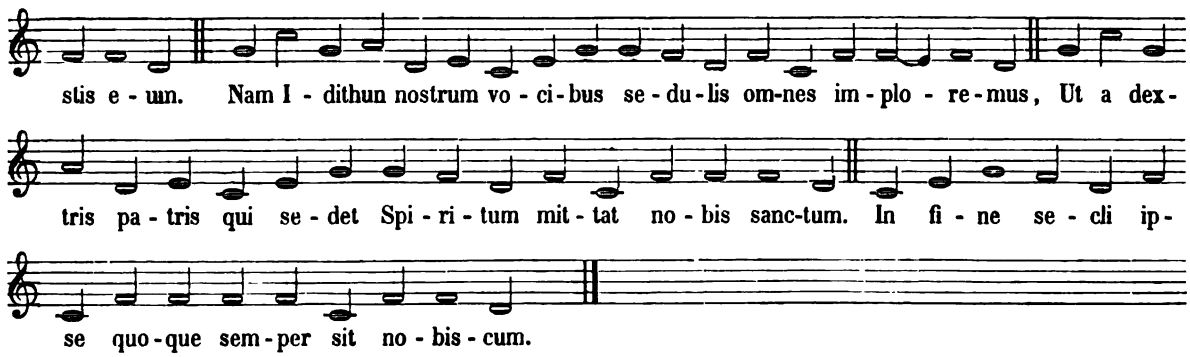


No. 20.

Sequentia in Ascensione Domini.

Captiva. Cod. Einsidl. Fr. 1. **Notker Balbulus.**

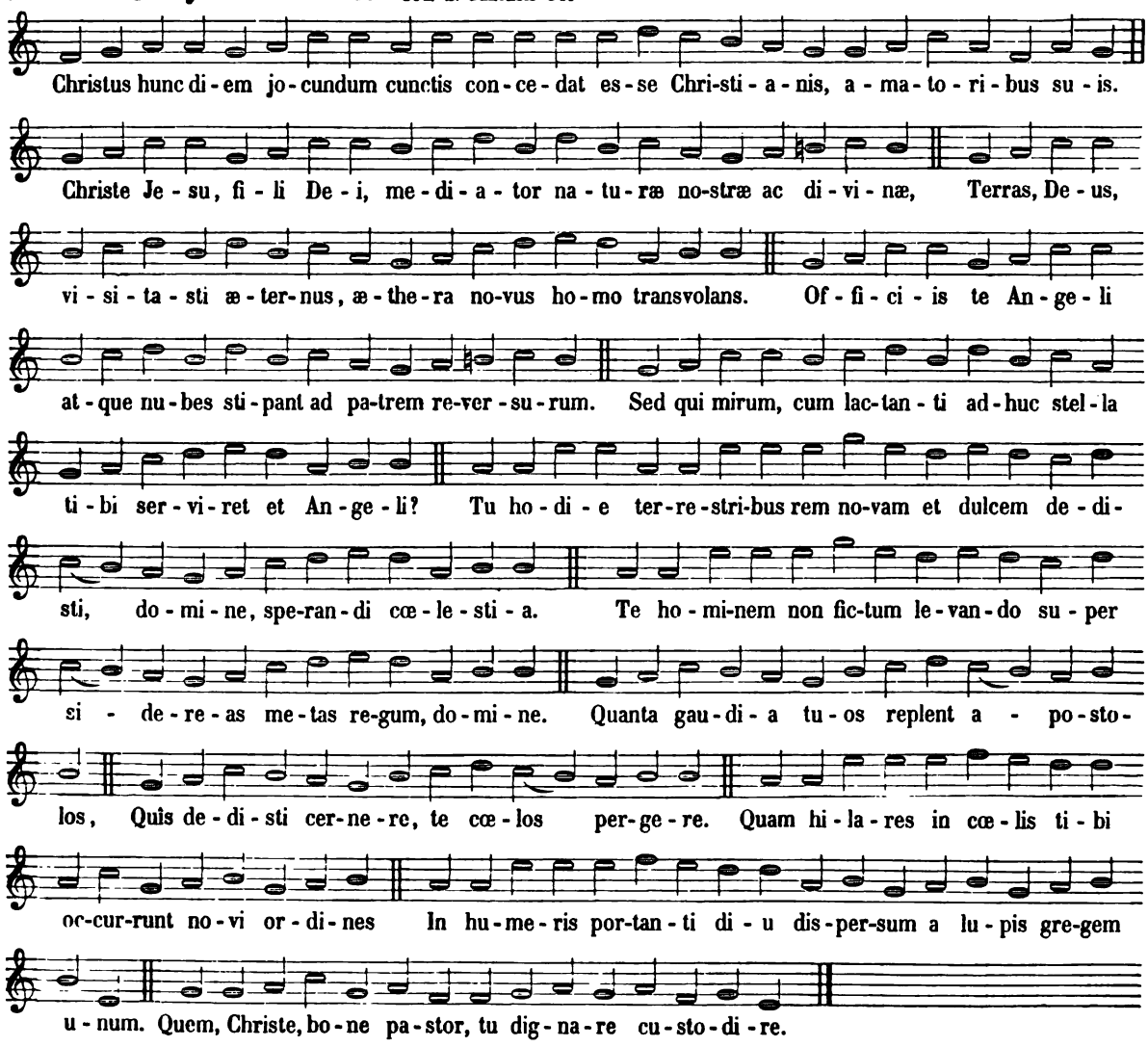




No. 21.

Sequentia de Ascensione Domini.

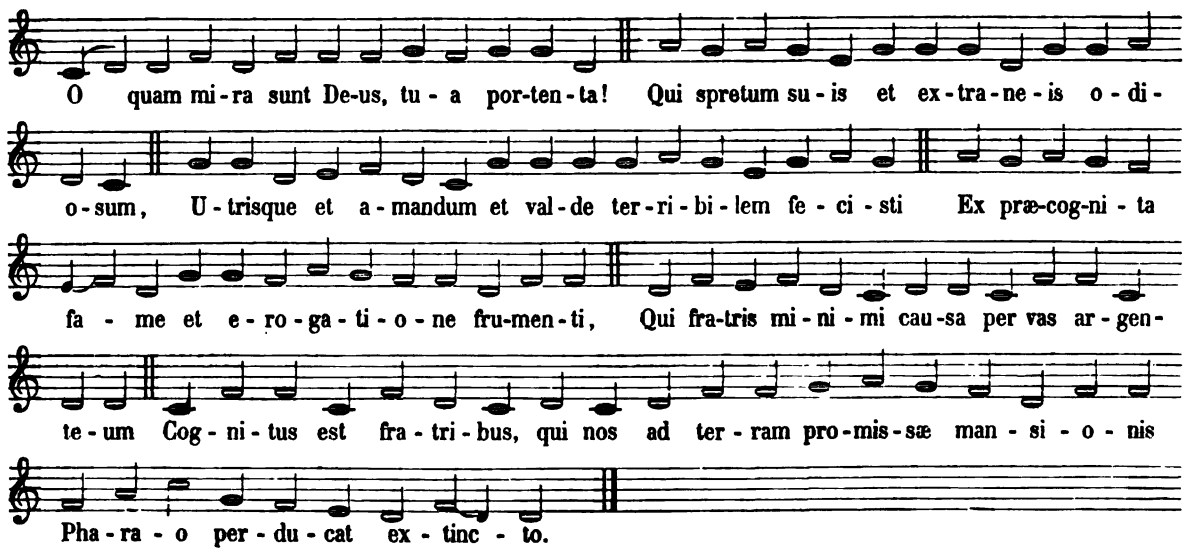
Dominus in Syna in sancto. Cod. S. Gallensis 546. **Notker Balbulus.**



No. 22.

Sequentia in Dom. post Ascensionem.

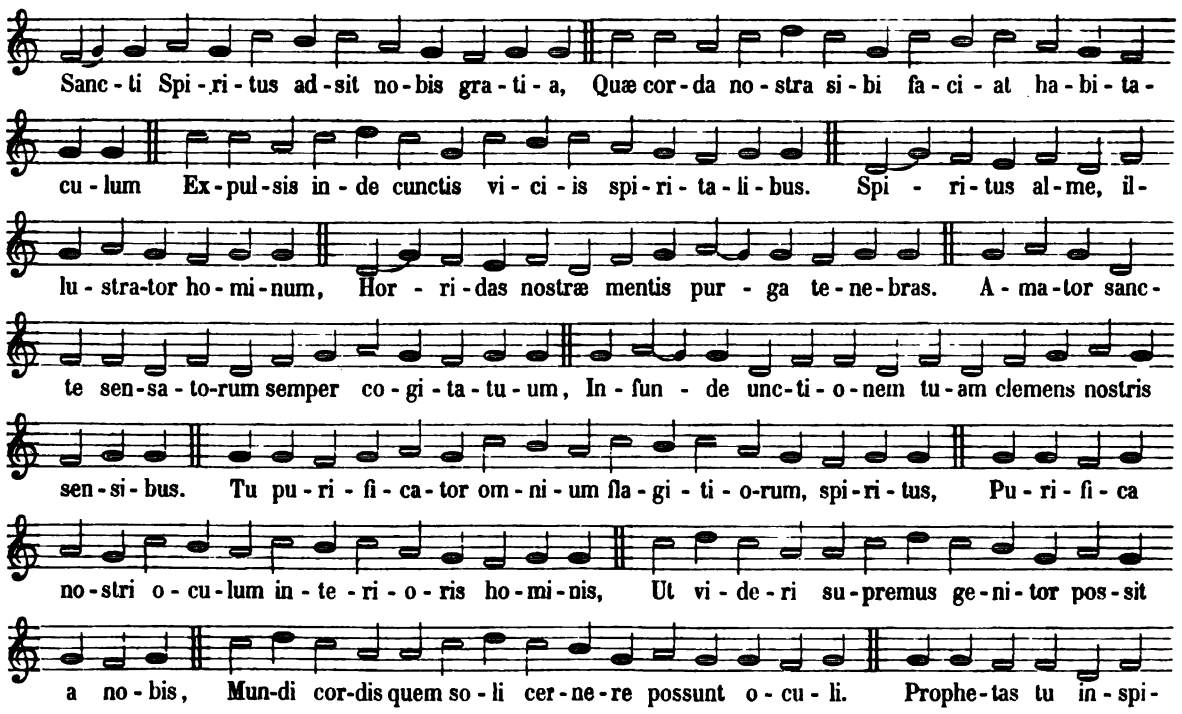
Confitemini. Cod. Einsidl. Fr. 1. **Notker Balbulus.**

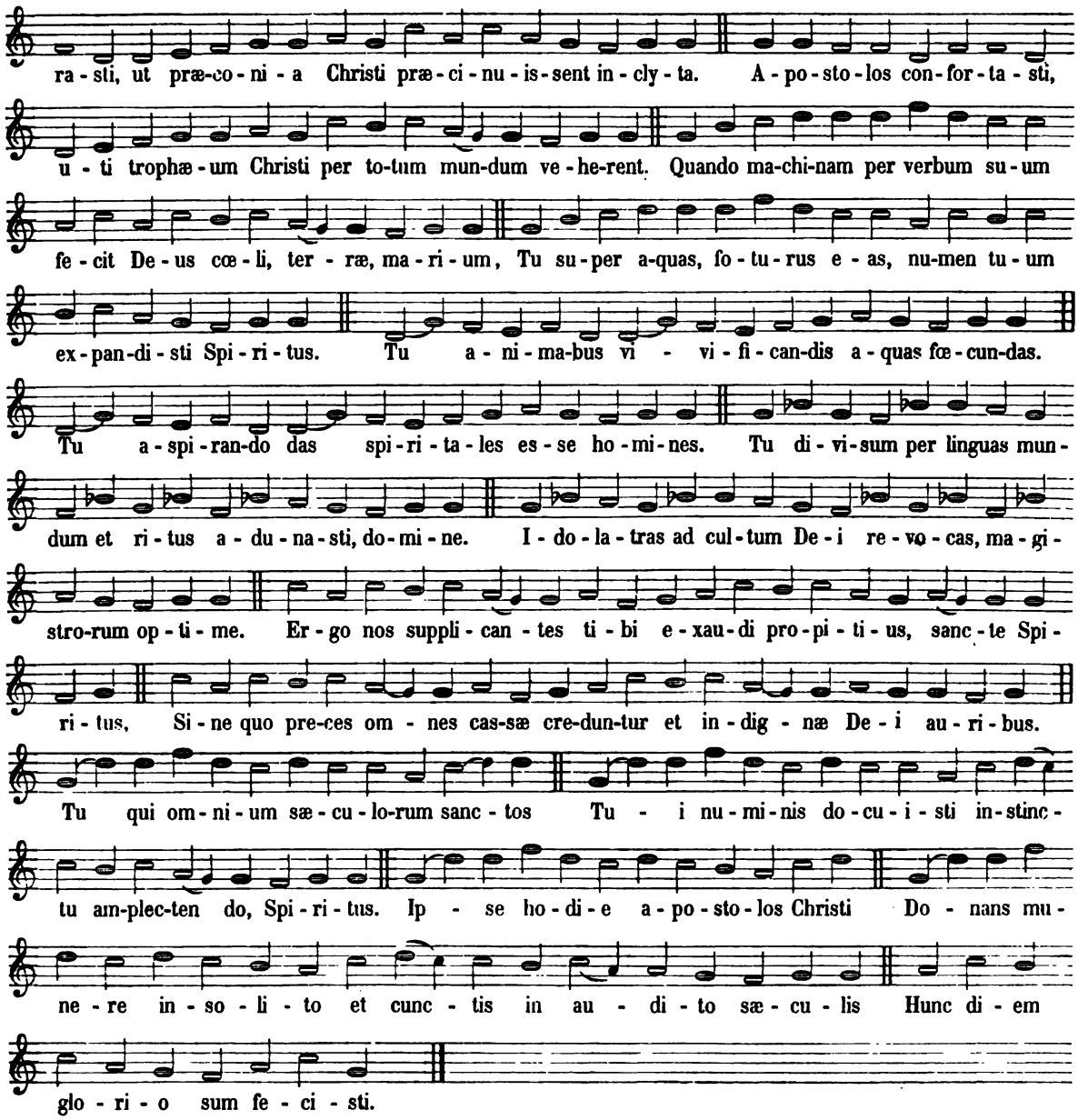


No. 23.

Sequentia in Die S. Pentecoste.

Occidentana. Ex eodem Codice. **Notker Balbulus.**

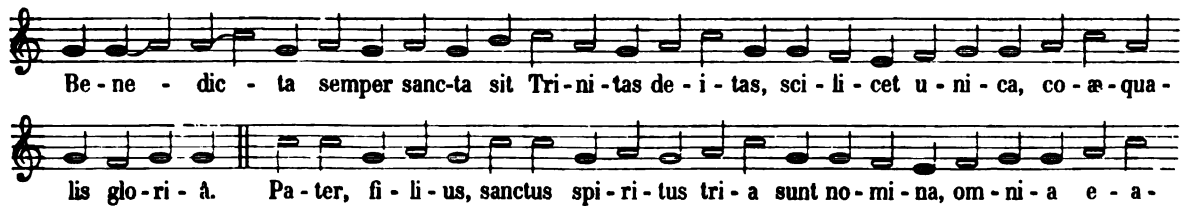


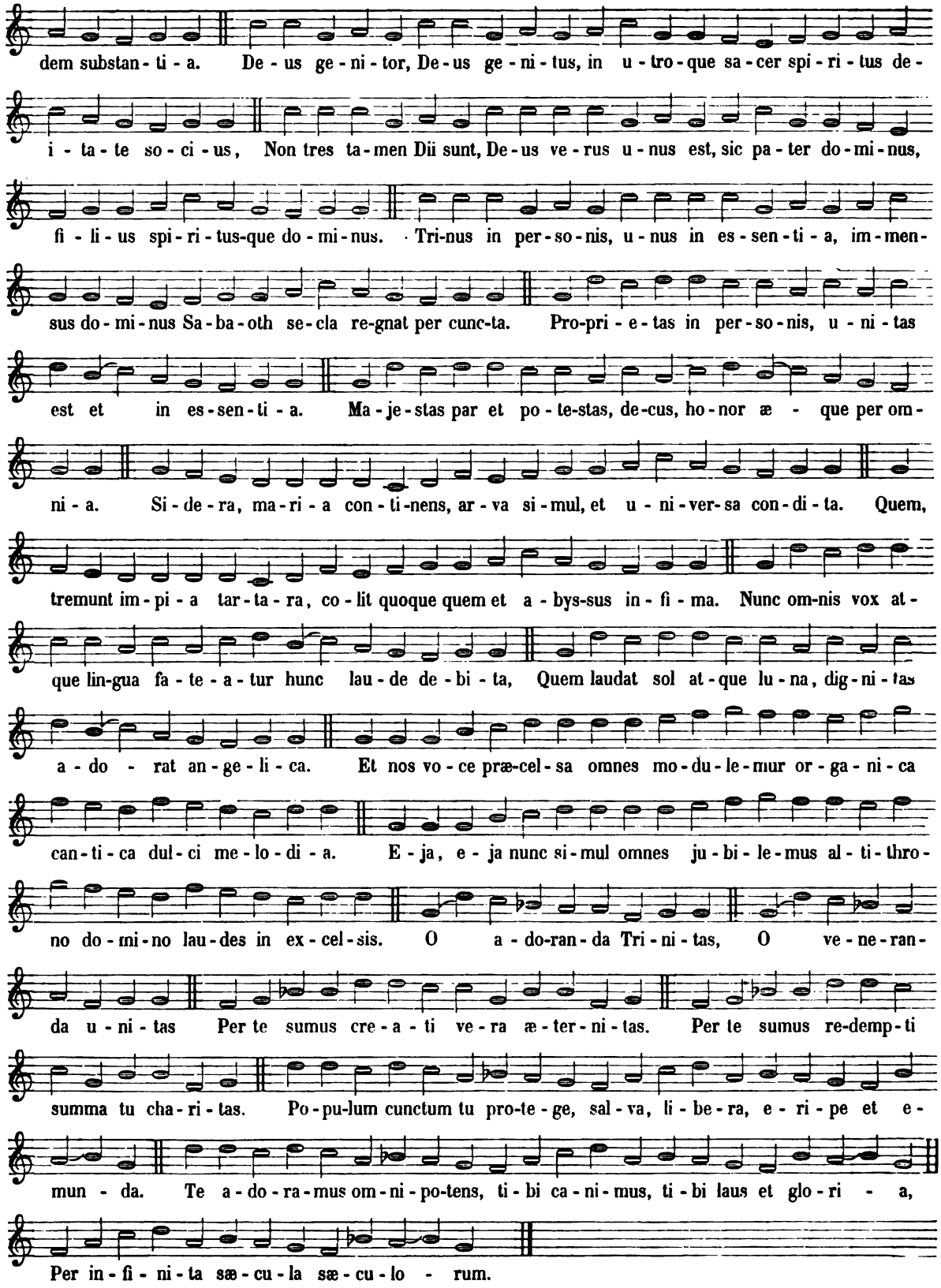


No. 24.

Sequentia de S. Trinitate.

Codex S. Gallensis 546. **Notker Balbulus.**

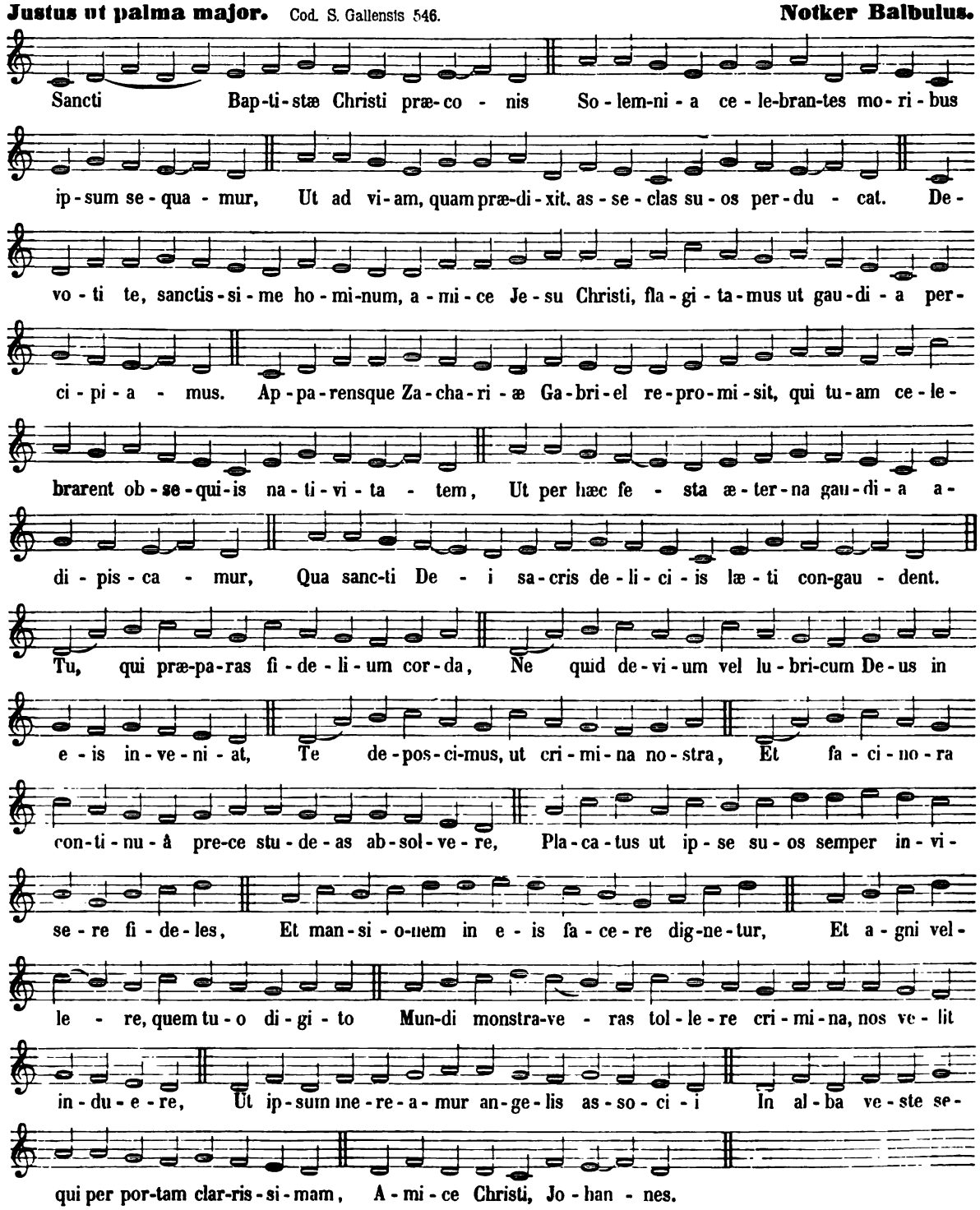



dem substan-ti-a. De-us ge-ni-tor, De-us ge-ni-tus, in u-tro-que sa-cer spi-ri-tus de-
i-ta-te so-ci-us, Non tres ta-men Dii sunt, De-us ve-rus u-nus est, sic pa-ter do-mi-nus,
fi-li-us spi-ri-tus-que do-mi-nus. Tri-nus in per-so-nis, u-nus in es-sen-ti-a, im-men-
sus do-mi-nus Sa-ba-oth se-cla re-gnat per cunc-ta. Pro-pri-e-tas in per-so-nis, u-ni-tas
est et in es-sen-ti-a. Ma-je-stas par et po-te-stas, de-cus, ho-nor æ - que per om-
ni-a. Si-de-ra, ma-ri-a con-ti-nens, ar-va si-mul, et u-ni-ver-sa con-di-ta. Quem,
tremunt im-pi-a tar-ta-ra, co-lit quoque quem et a-bys-sus in-fi-ma. Nunc om-nis vox at-
que lin-gua fa-te-a-tur hunc lau-de de-bi-ta, Quem laudat sol at-que lu-na, dig-ni-tas
a-do-rat an-ge-li-ca. Et nos vo-ce præ-cel-sa omnes mo-du-le-mur or-ga-ni-ca
can-ti-ca dul-ci me-lo-di-a. E-ja, e-ja nunc si-mul omnes ju-bi-le-mus al-ti-thro-
no do-mi-no lau-des in ex-cel-sis. O a-do-ran-da Tri-ni-tas, O ve-ne-ran-
da u-ni-tas Per te sumus cre-a-ti ve-ra æ-ter-ni-tas. Per te sumus re-demp-ti
summa tu cha-ri-tas. Po-pu-lum cunctum tu pro-te-ge, sal-va, li-be-ra, e-ri-pe et e-
mun-da. Te a-do-ra-mus om-ni-po-tens, ti-bi ca-ni-mus, ti-bi laus et glo-ri - a,
Per in-fi-ni-ta sæ-cu-la sæ-cu-lo - rum.

No. 25.

Sequentia in Nativitate S. Johannis Baptistae.

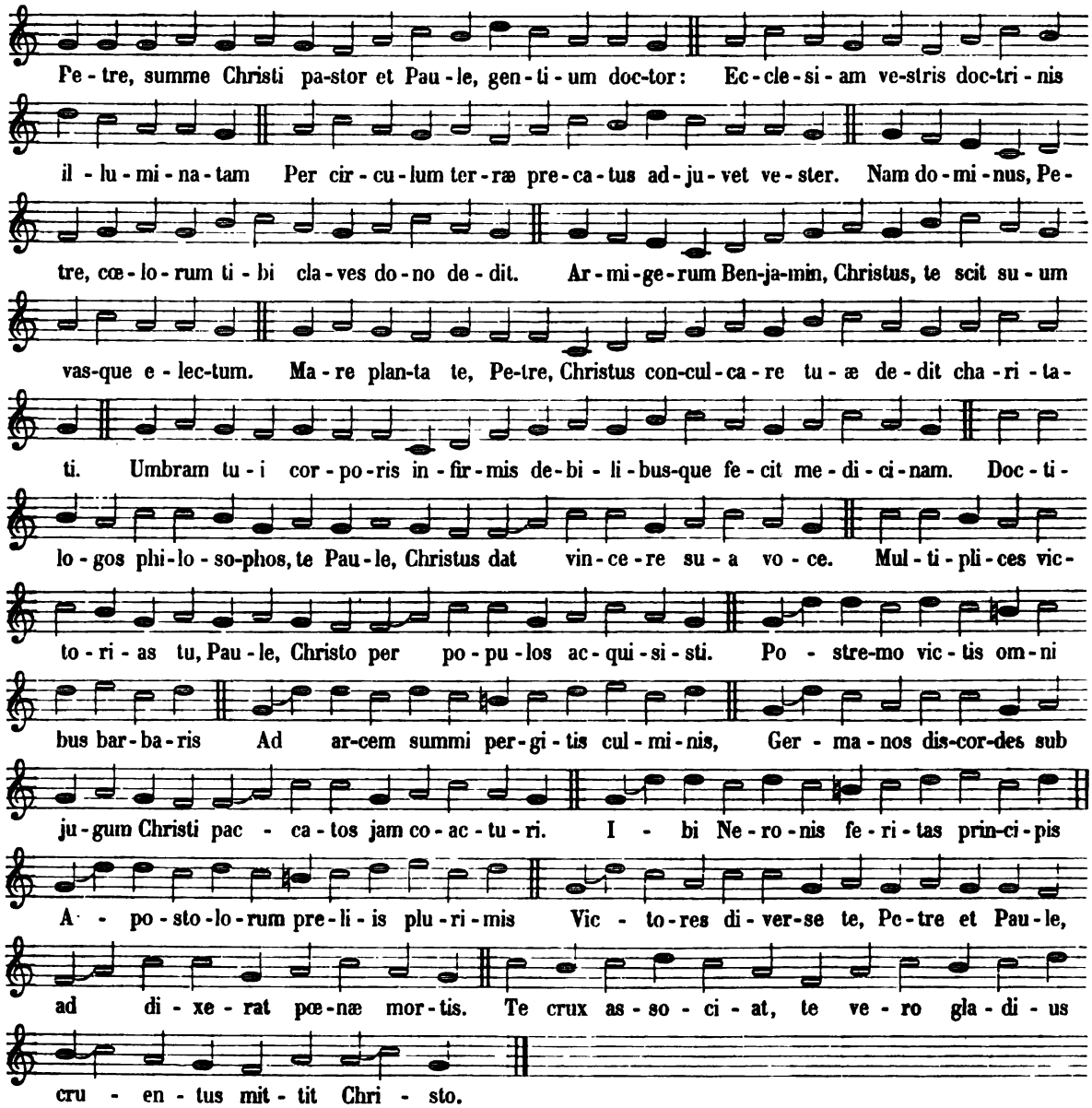
Justus ut palma major. Cod. S. Gallensis 546. **Notker Balbulus.**



No. 26.

Sequentia de S. Petro et Paulo.

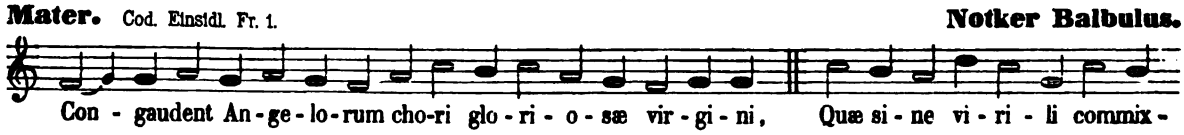
Concordia. Ex eodem Codice. **Notker Balbulus.**

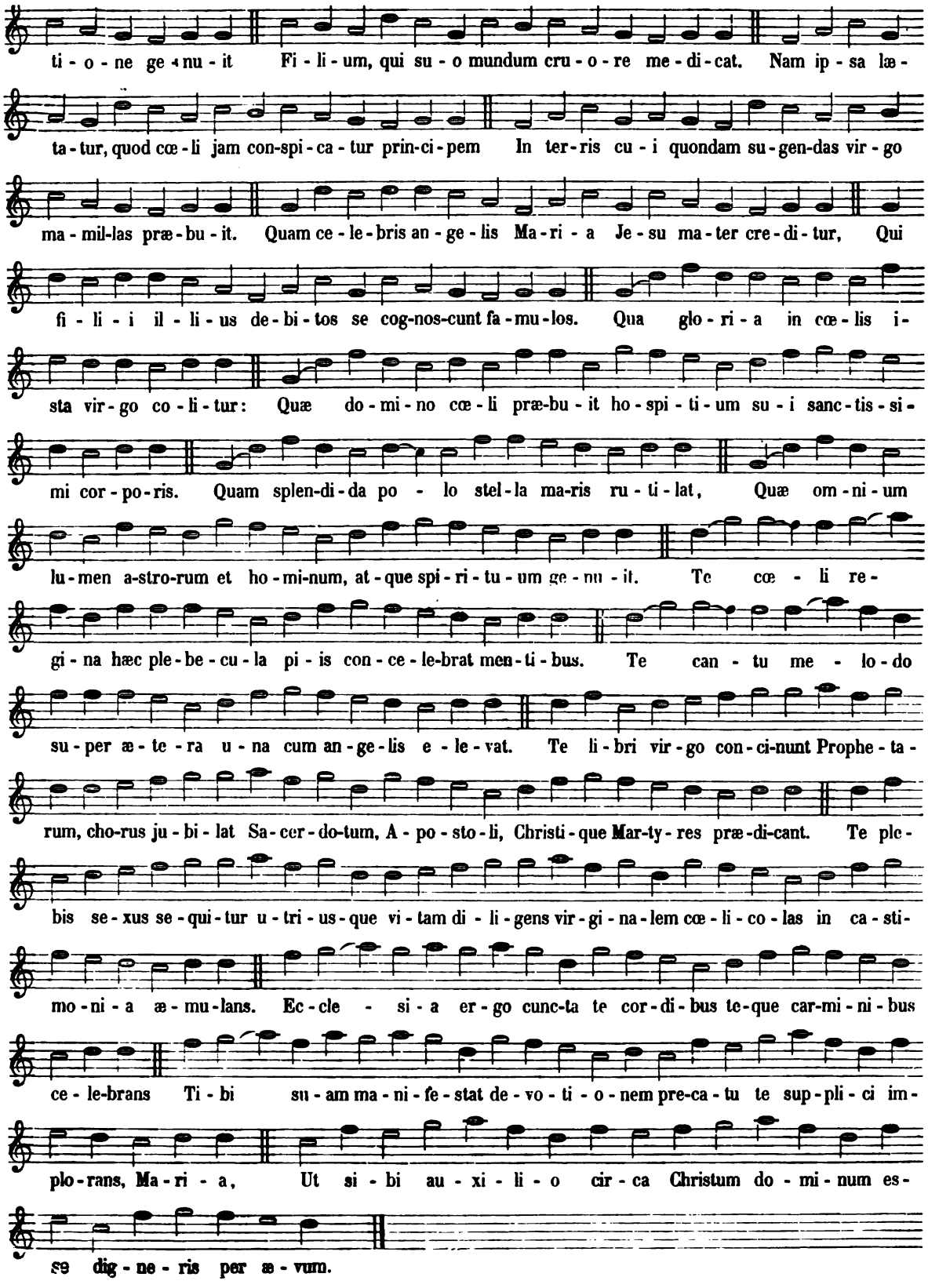


No. 27.

Sequentia in Assumptione S. Mariae.

Mater. Cod. Einsidl. Fr. 1. **Notker Balbulus.**

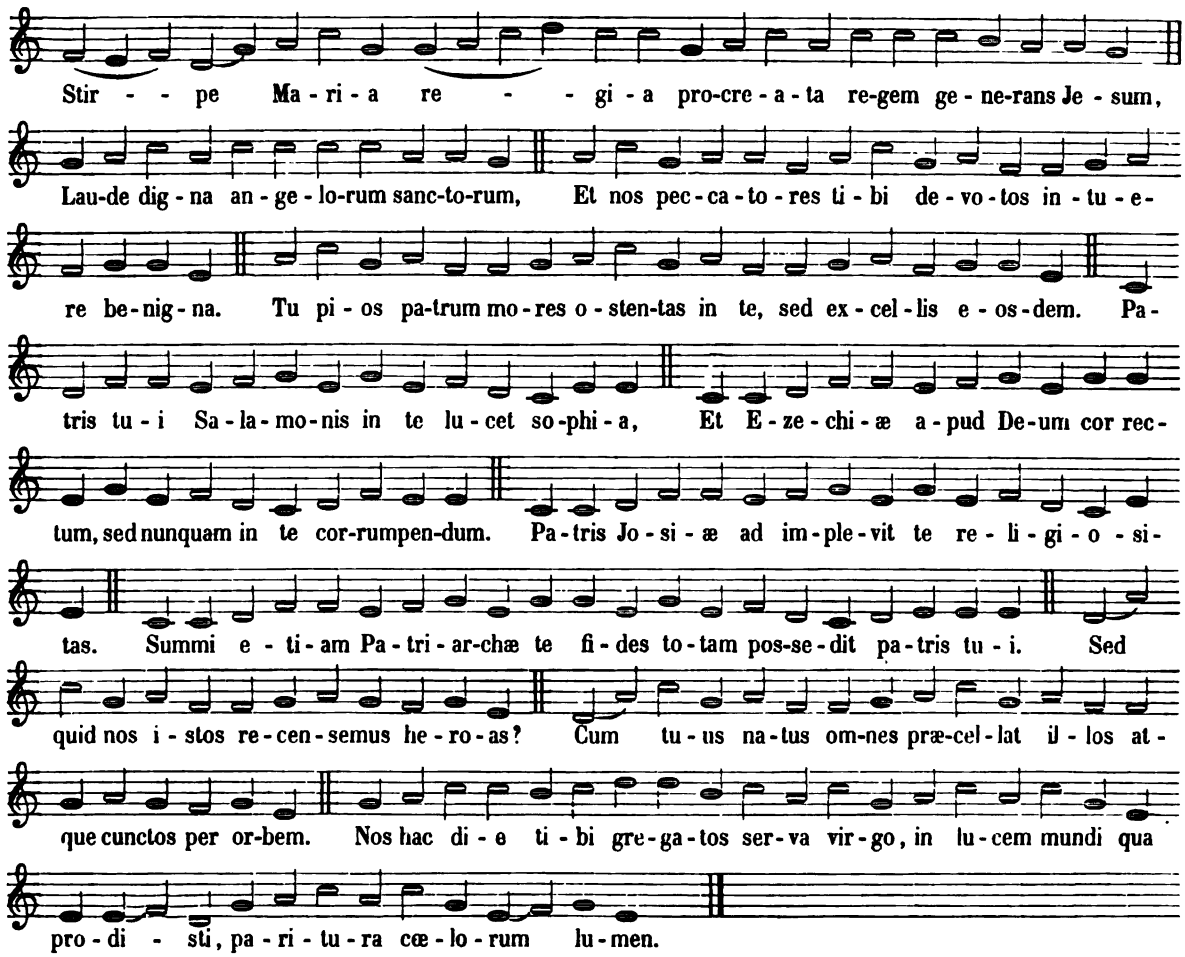



ti - o - ne ge - nu - it Fi - li - um, qui su - o mundum cru - o - re me - di - cat. Nam ip - sa læ -
ta - tur, quod cœ - li jam con-spi - ca - tur prin-ci - pem In ter-ris cu - i quondam su-gen-das vir - go
ma - mil-las præ - bu - it. Quam ce - le - bris an - ge - lis Ma-ri - a Je - su ma - ter cre - di - tur, Qui
fi - li - i il - li - us de - bi - tos se cog-nos-cunt fa - mu - los. Qua glo - ri - a in cœ - lis i -
sta vir - go co - li - tur: Quæ do - mi - no cœ - li præ-bu - it ho - spi - ti - um su - i sanc - tis - si -
mi cor - po - ris. Quam splen-di - da po - lo stel - la ma-ris ru - ti - lat, Quæ om - ni - um
lu - men a-stro-rum et ho - mi-num, at - que spi - ri - tu - um ge - nu - it. Te cœ - li re -
gi - na hæc ple - be - cu - la pi - is con - ce - le-brat men - ti - bus. Te can - tu me - lo - do
su - per æ - te - ra u - na cum an - ge - lis e - le - vat. Te li - bri vir - go con - ci-nunt Prophe - ta -
rum, cho-rus ju - bi - lat Sa - cer - do-tum, A - po - sto - li, Christi - que Mar-ty - res præ - di-cant. Te ple -
bis se - xus se - qui - tur u - tri - us - que vi - tam di - li - gens vir - gi - na - lem cœ - li - co - las in ca - sti -
mo - ni - a æ - mu - lans. Ec - cle - si - a er - go cunc-ta te cor - di - bus te-que car-mi - ni - bus
ce - le-brans Ti - bi su - am ma - ni - fe - stat de - vo - ti - o - nem pre-ca - tu te sup - pli - ci im -
plo-rans, Ma - ri - a, Ut si - bi au - xi - li - o cir - ca Christum do - mi - num es -
se dig - ne - ris per æ - vum.

No. 28.

Sequentia in Nativitate S. Mariae.

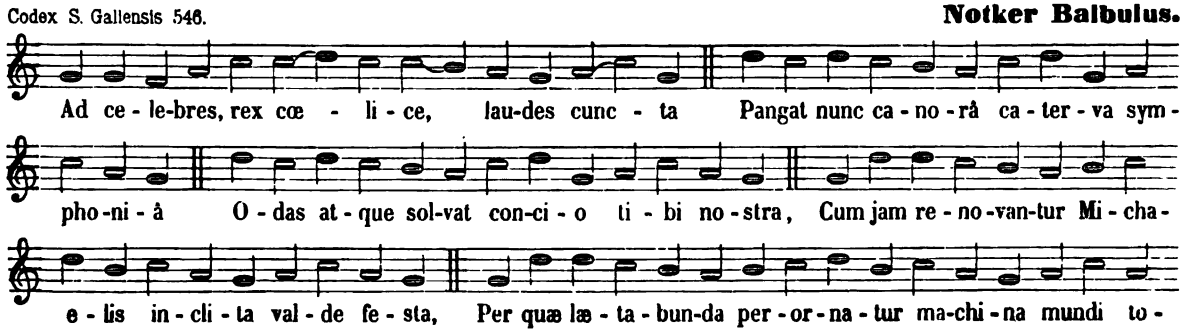
Adducentur. Cod. Einsidl. 36. **Notker Balbulus.**

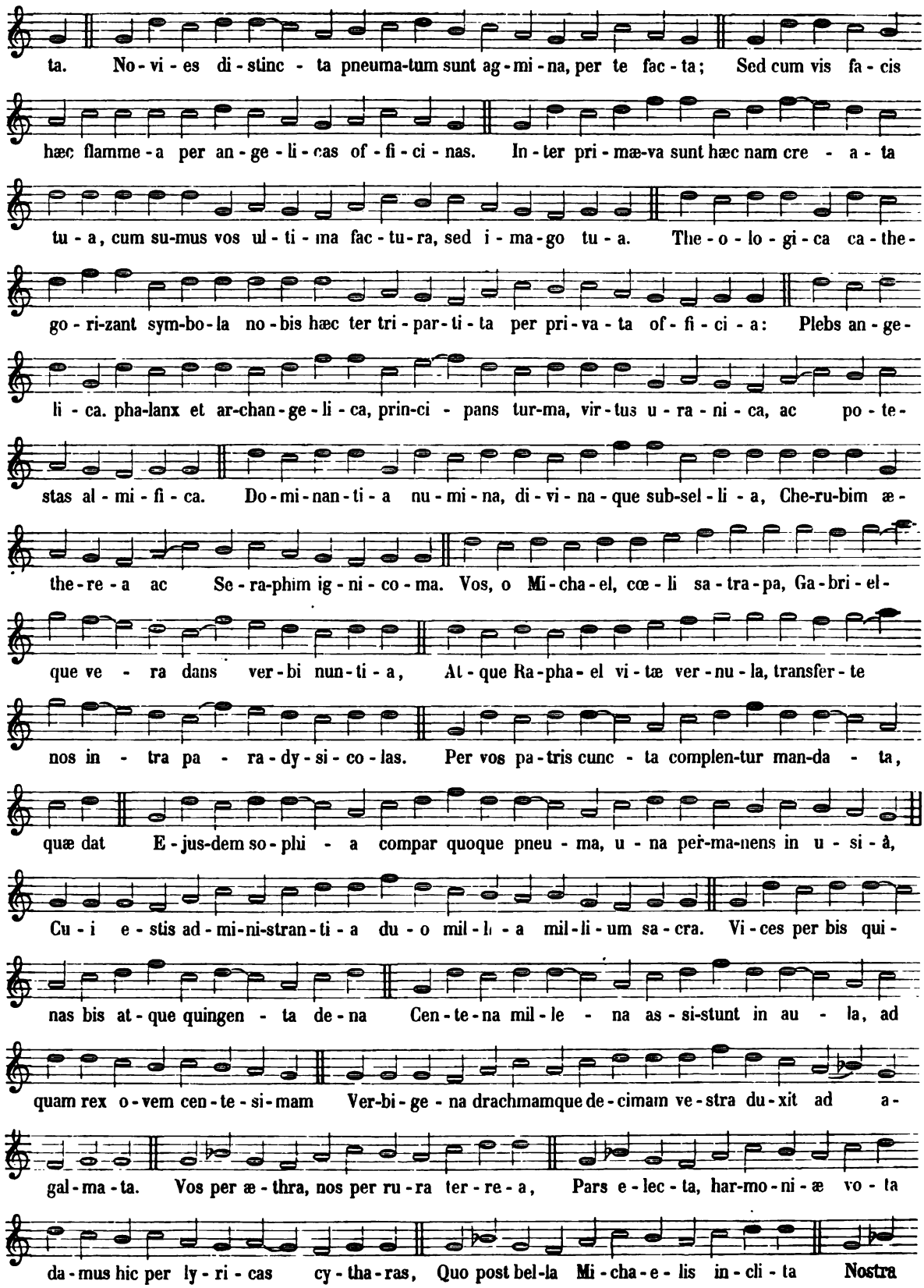


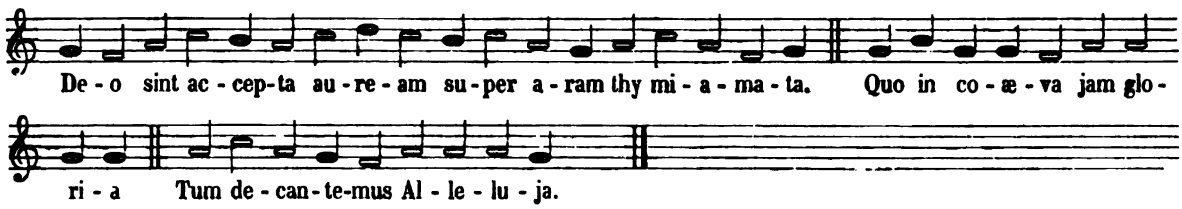
No. 29.

Sequentia de S. Michaele Archangelo.

Codex S. Gallensis 546. **Notker Balbulus.**



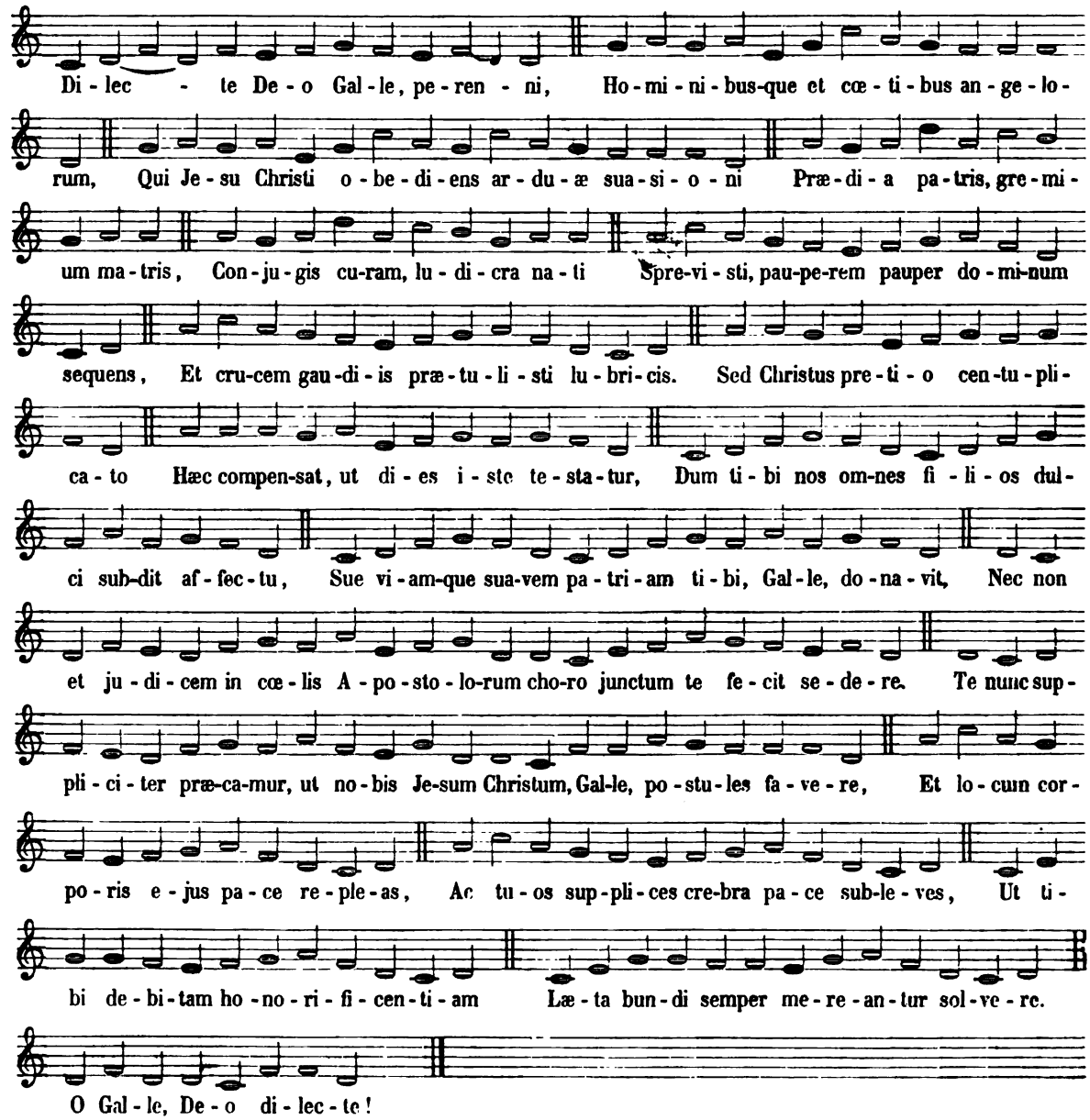

ta. No - vi - es di - stinc - ta pneuma-tum sunt ag - mi - na, per te fac - ta; Sed cum vis fa - cis
hæc flamme - a per an - ge - li - cas of - fi - ci - nas. In - ter pri - mæ-va sunt hæc nam cre - a - ta
tu - a, cum su-mus vos ul - ti - ma fac - tu - ra, sed i - ma - go tu - a. The - o - lo - gi - ca ca - the -
go - ri-zant sym-bo - la no - bis hæc ter tri - par - ti - ta per pri - va - ta of - fi - ci - a: Plebs an - ge -
li - ca. pha-lanx et ar-chan - ge - li - ca, prin-ci - pans tur-ma, vir - tus u - ra - ni - ca, ac po - te -
stas al - mi - fi - ca. Do - mi - nan - ti - a nu - mi - na, di - vi - na - que sub-sel - li - a, Che-ru-bim æ -
the - re - a ac Se - ra-phim ig - ni - co - ma. Vos, o Mi - cha - el, cœ - li sa - tra - pa, Ga - bri - el -
que ve - ra dans ver - bi nun - ti - a, At - que Ra - pha - el vi - tæ ver - nu - la, transfer - te
nos in - tra pa - ra - dy - si - co - las. Per vos pa - tris cunc - ta complen-tur man-da - ta,
quæ dat E - jus-dem so - phi - a compar quoque pneu - ma, u - na per-ma-nens in u - si - à,
Cu - i e - stis ad - mi - ni-stran - ti - a du - o mil - li - a mil - li - um sa - cra. Vi - ces per bis qui -
nas bis at - que quingen - ta de - na Cen - te - na mil - le - na as - si-stunt in au - la, ad
quam rex o - vem cen - te - si - mam Ver-bi - ge - na drachmamque de - cimam ve - stra du - xit ad a -
gal - ma - ta. Vos per æ - thra, nos per ru - ra ter - re - a, Pars e - lec - ta, har-mo - ni - æ vo - ta
da - mus hic per ly - ri - cas cy - tha - ras, Quo post bel - la Mi - cha - e - lis in - cli - ta Nostra



No. 30.

Sequentia de S. Gallo.

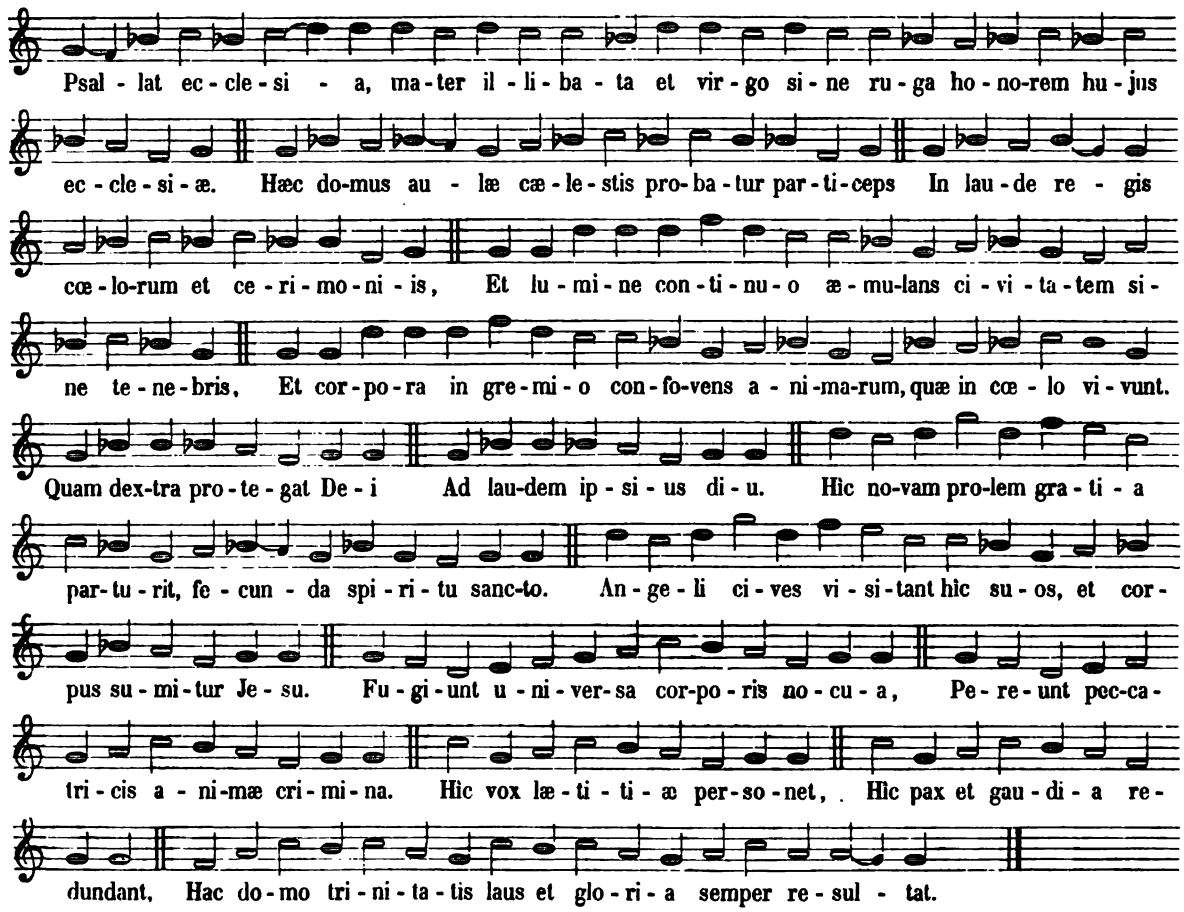
Justus ut palma minor. Cod. Einsidl. Fr. 1. **Notker Balbulus.**



No. 31.

Sequentia in Dedicatione Ecclesiae.

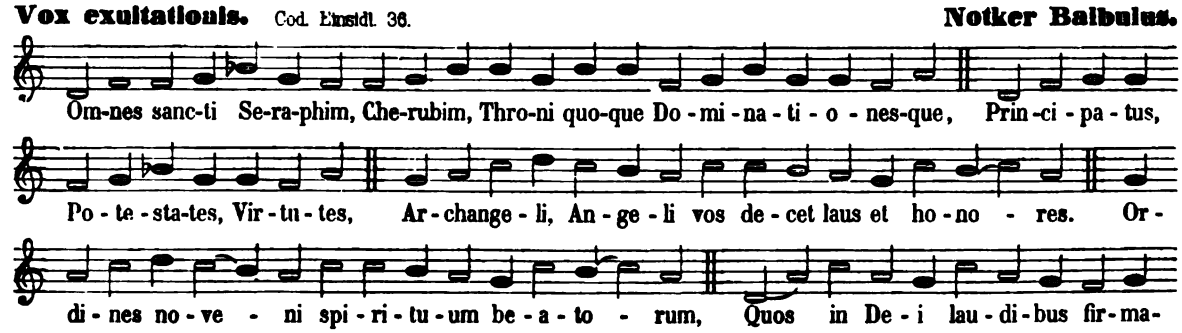
Lætatus sum. Ex eodem Codice. **Notker Balbulus.**

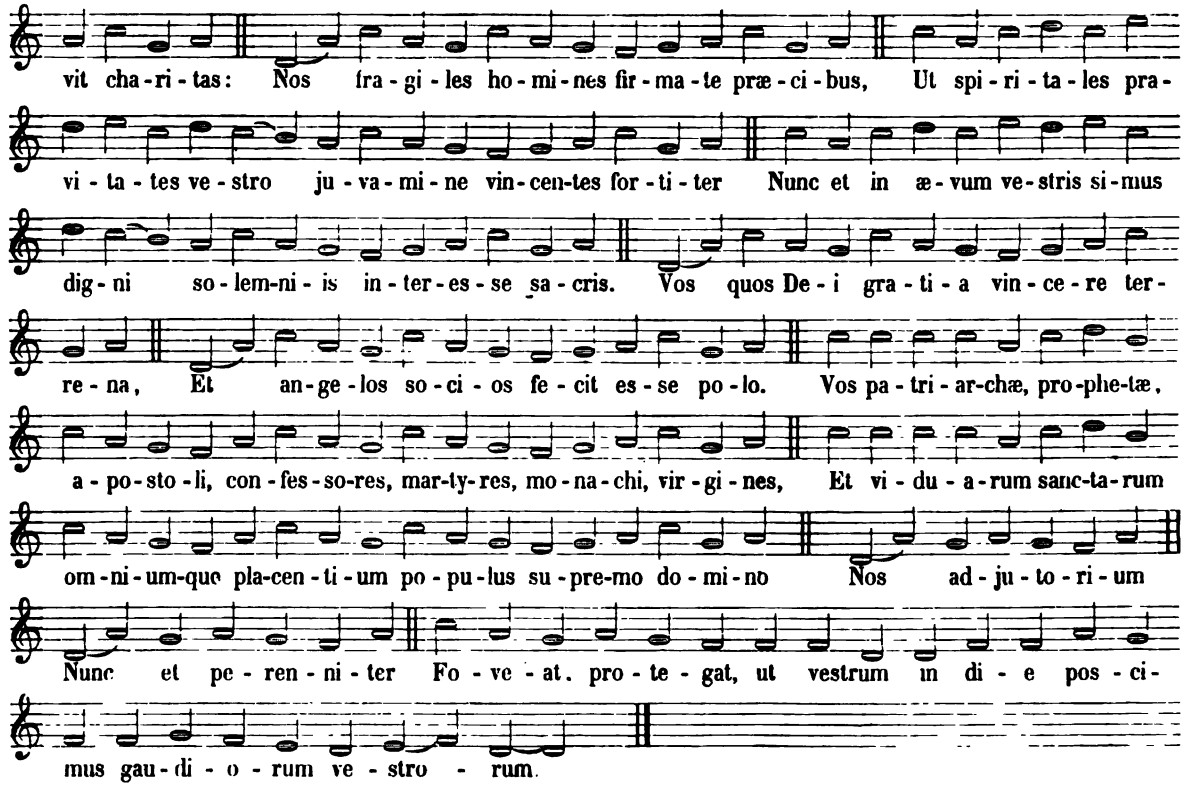


No. 32.

Sequentia de Omnibus Sanctis.

Vox exultationis. Cod. Einsidl. 36. **Notker Balbulus.**

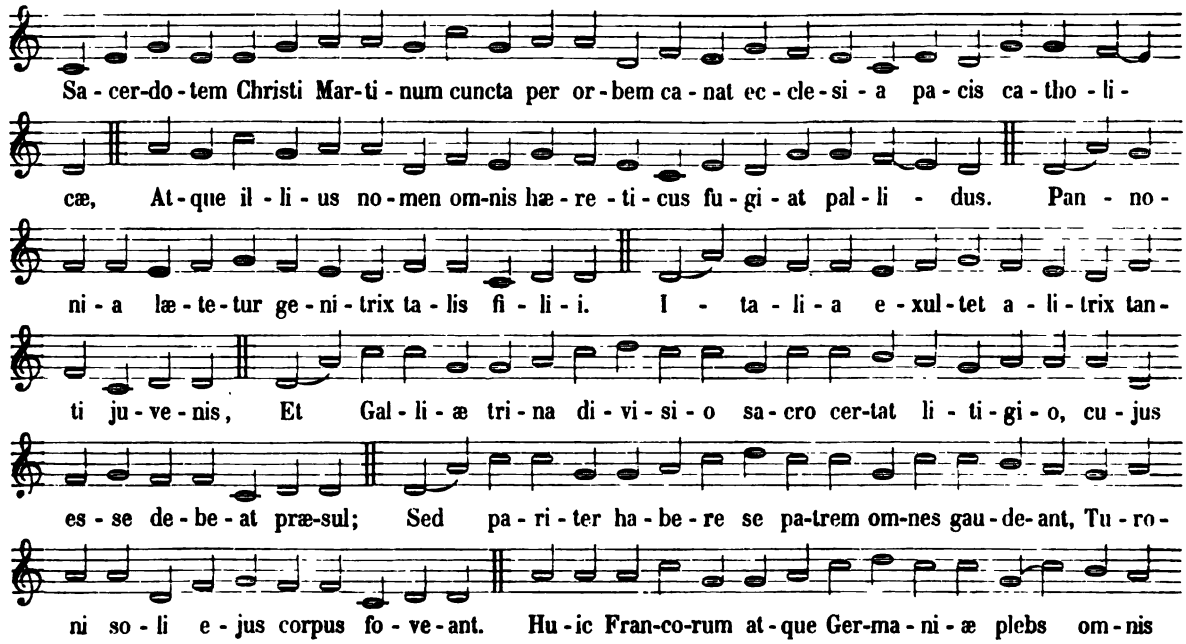


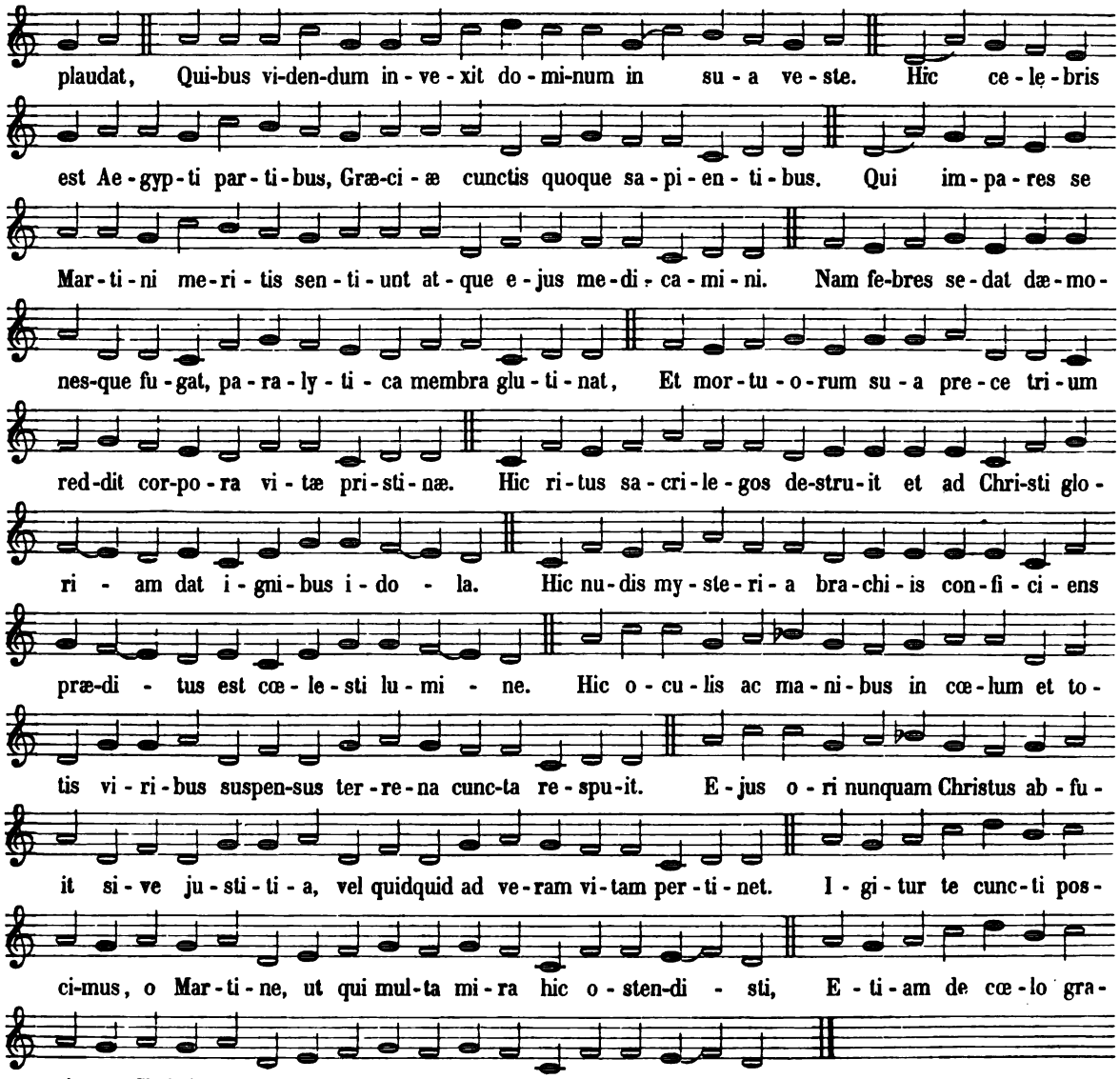


No. 33.

Sequentia de S. Martino.

Beatus vir qui timet. Cod. S. Gallensis 546. **Notker Balbulus.**

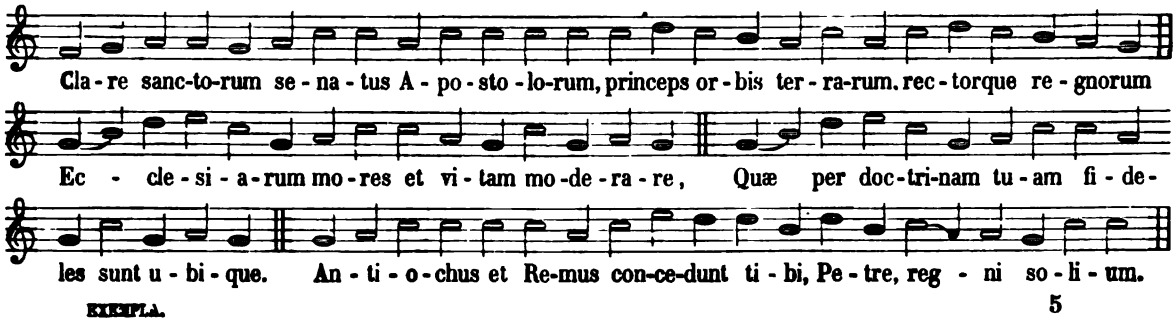


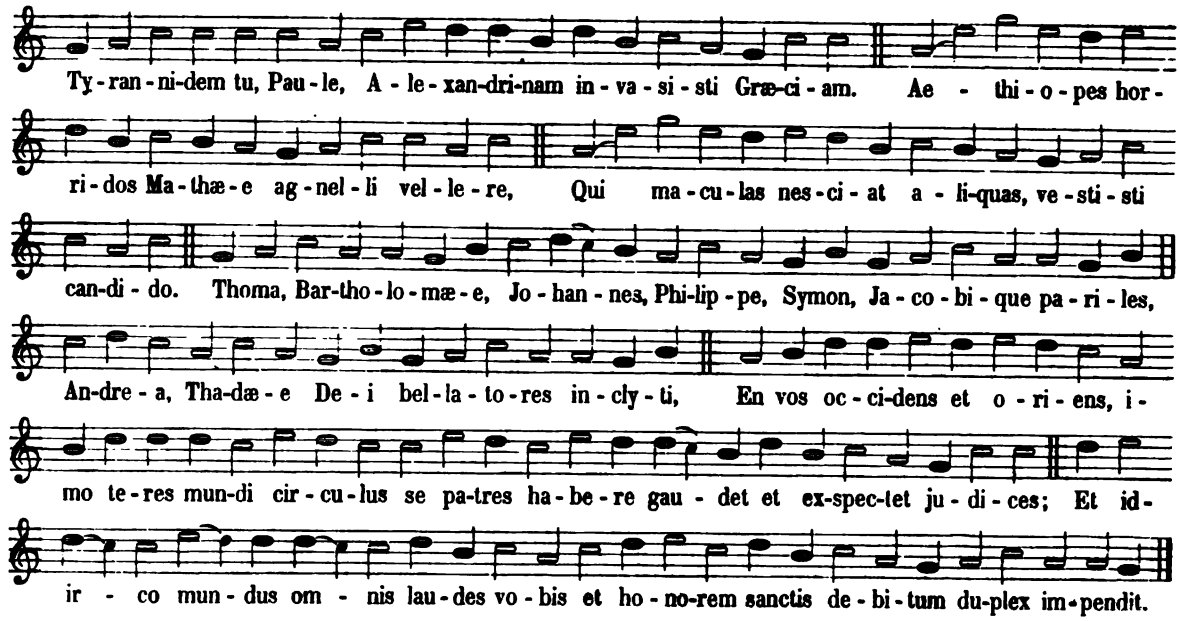


No. 34.

Sequentia de S. Apostolis.

Aurea. Cod. Einsidl. Fr. 1. **Notker Balbulus.**

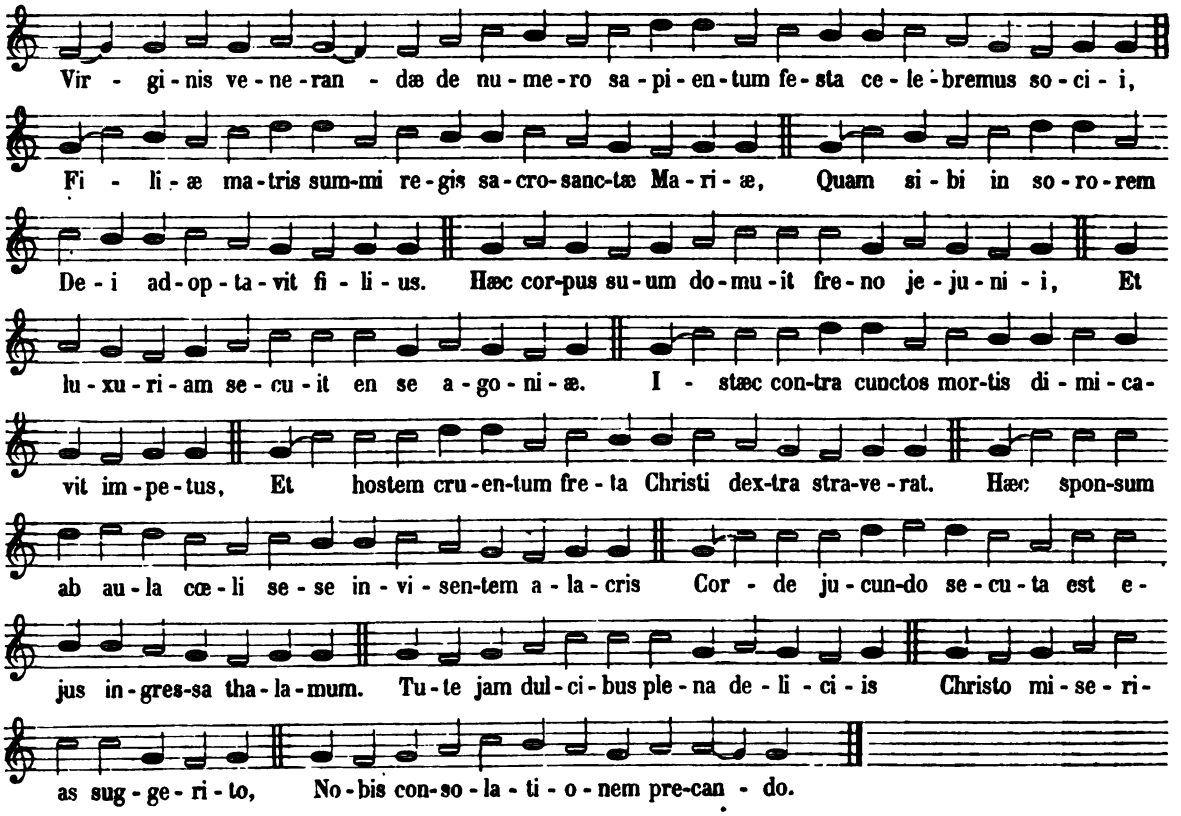




No. 35.

Sequentia de una Virgine.

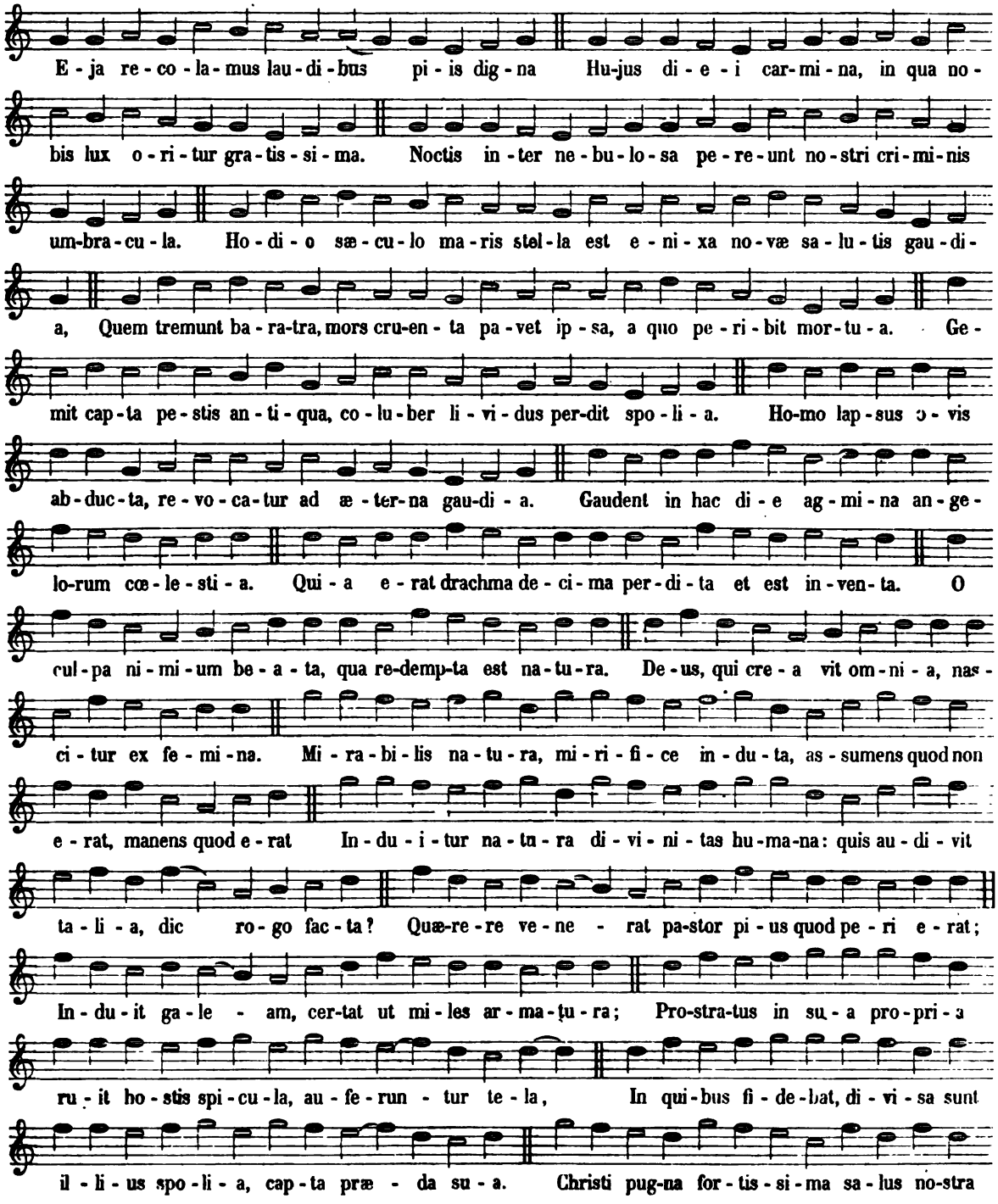
Filia matris. Ex eodem Codice. **Notker Balbulus.**

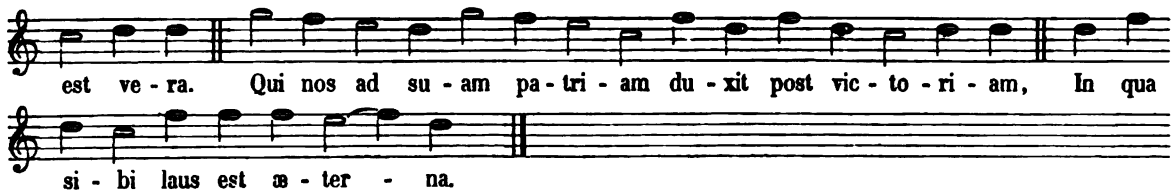


No. 36.

Sequentia de Nativitate Domini.

Eja turma. Cod. Engelbergens. I. 4/28. **Notker Balbulus.**

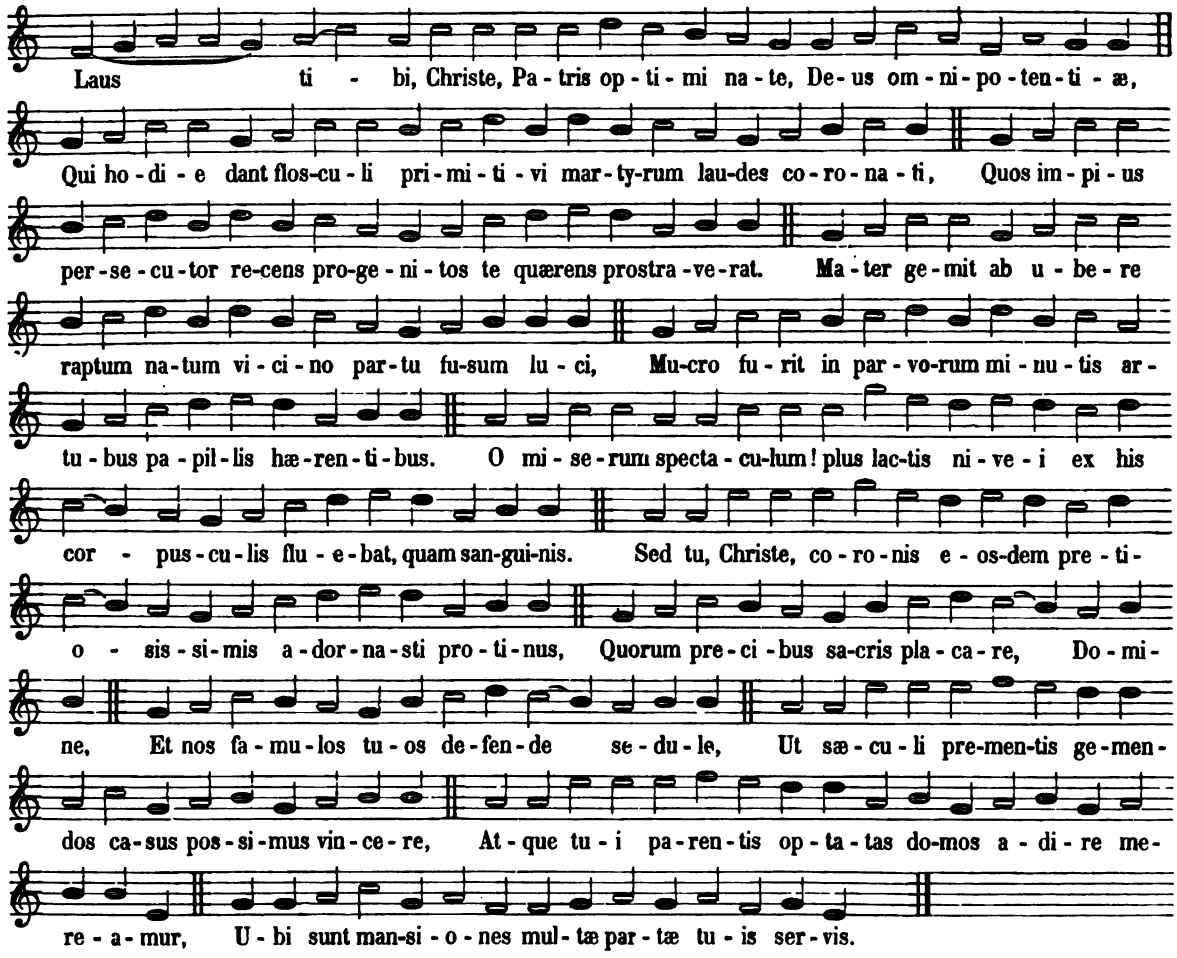




No. 37.

Sequentia de S. Innocentibus.

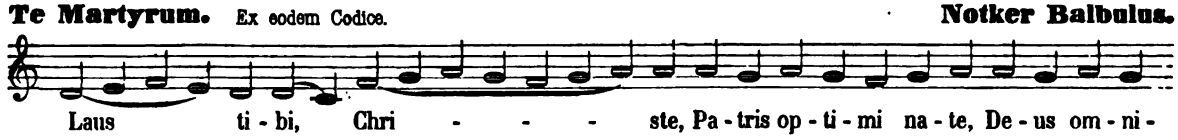
Virguncula clara. Cod. S. Gallensis 546. **Notker Balbulus.**

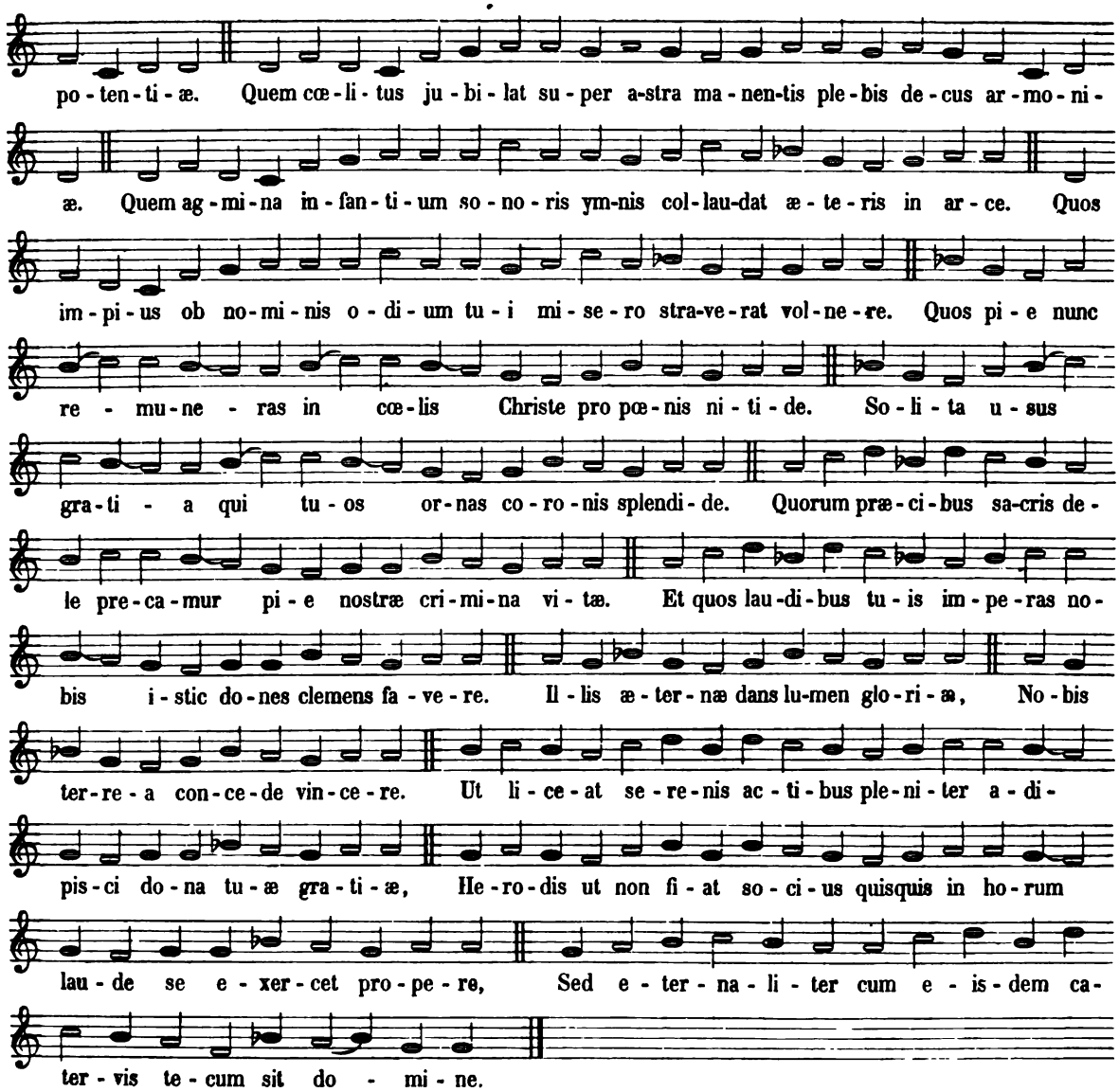


No. 38.

Sequentia de eadem festivitate.

Te Martyrum. Ex eodem Codice. **Notker Balbulus.**

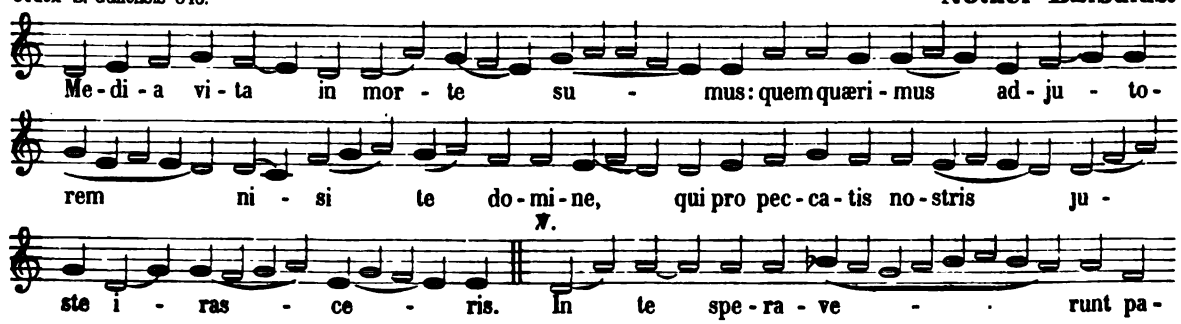


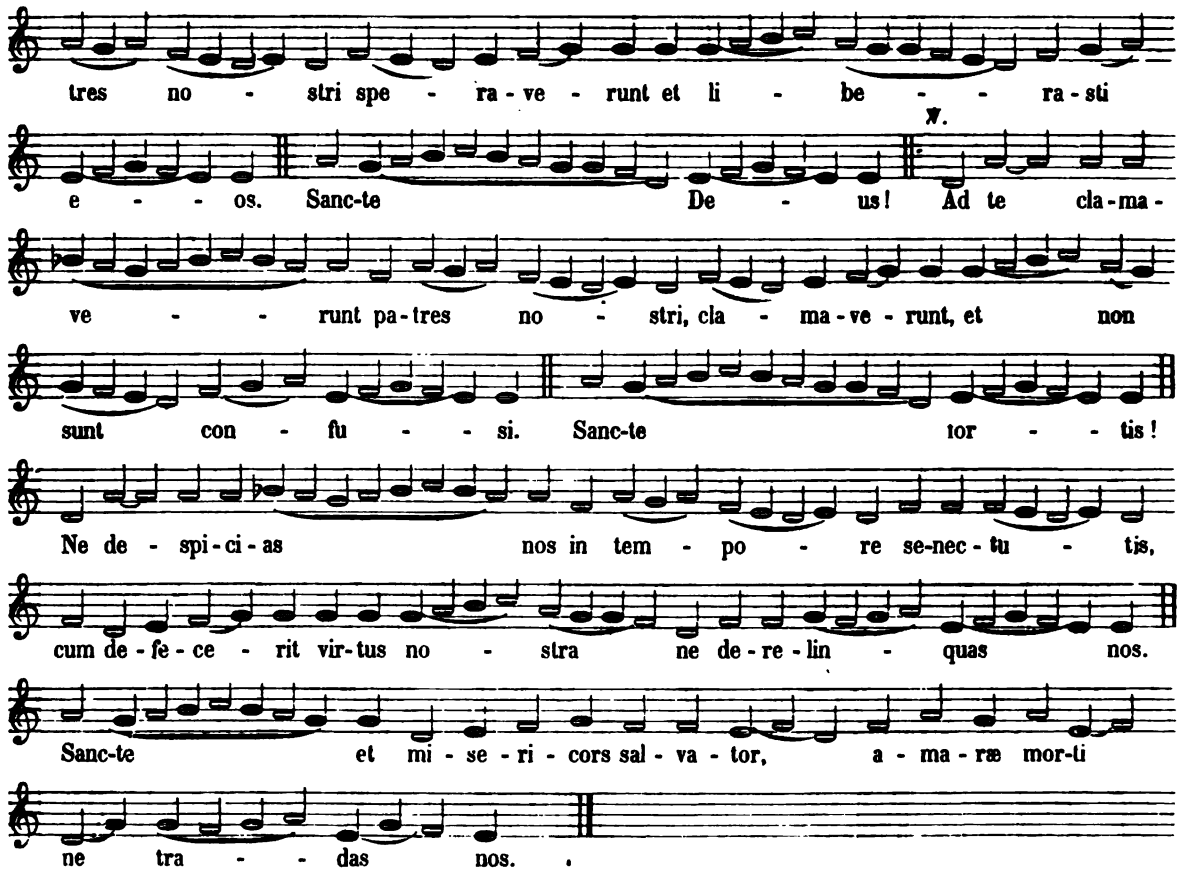


No. 39.

Antiphona „Media vita."

Codex S. Gallensis 546. **Notker Balbulus.**

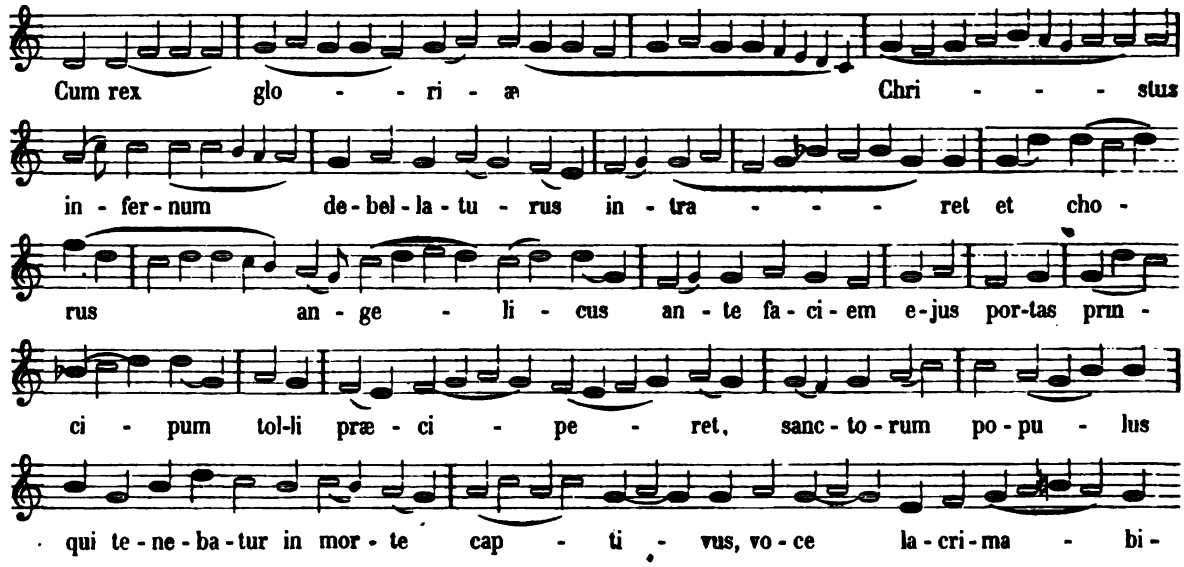


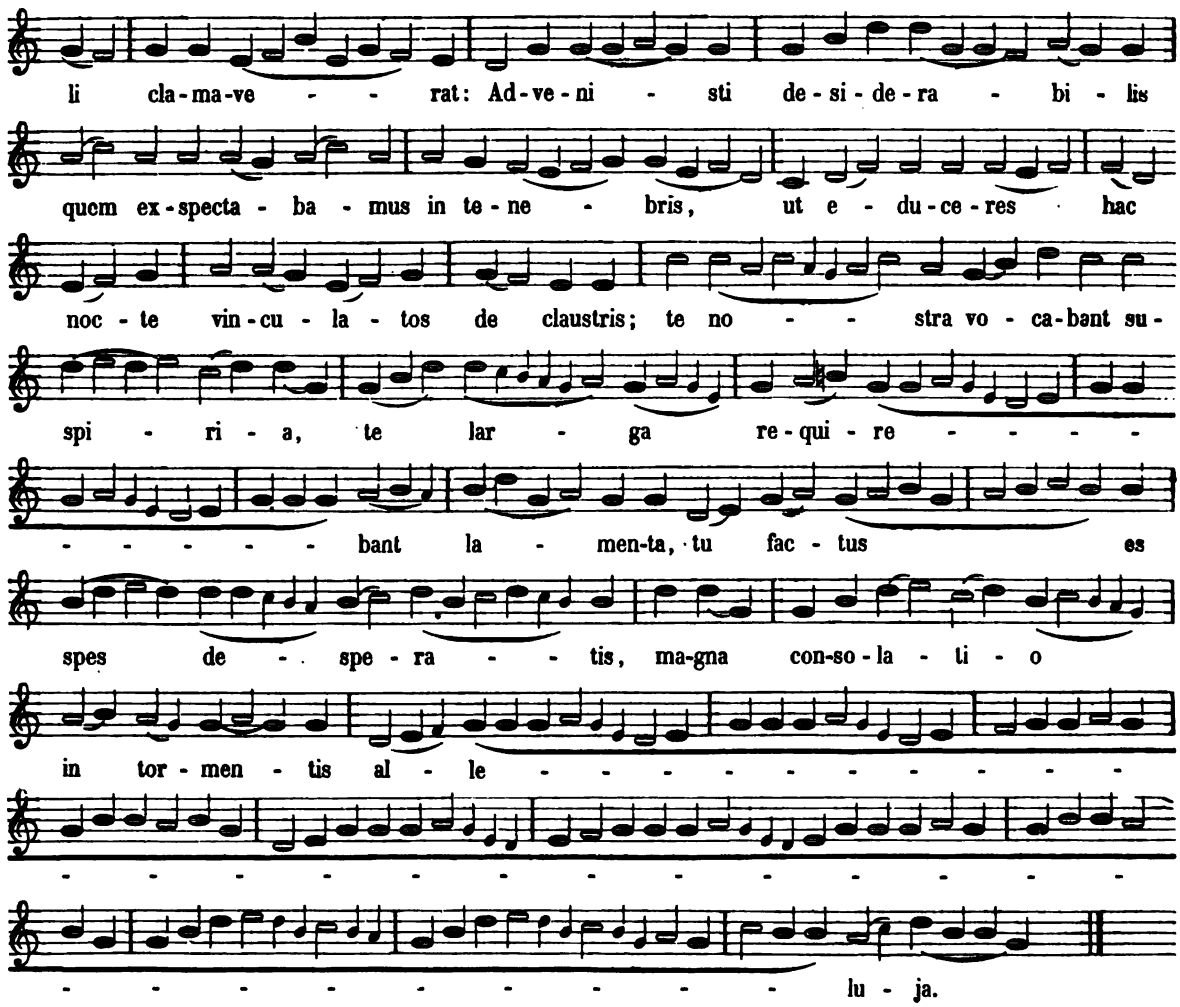


No. 40.

Cantus paschalis

Cod. Einsidl. 33. **ad processionem in die S. Resurrectionis D.** **Notker Balbulus.**



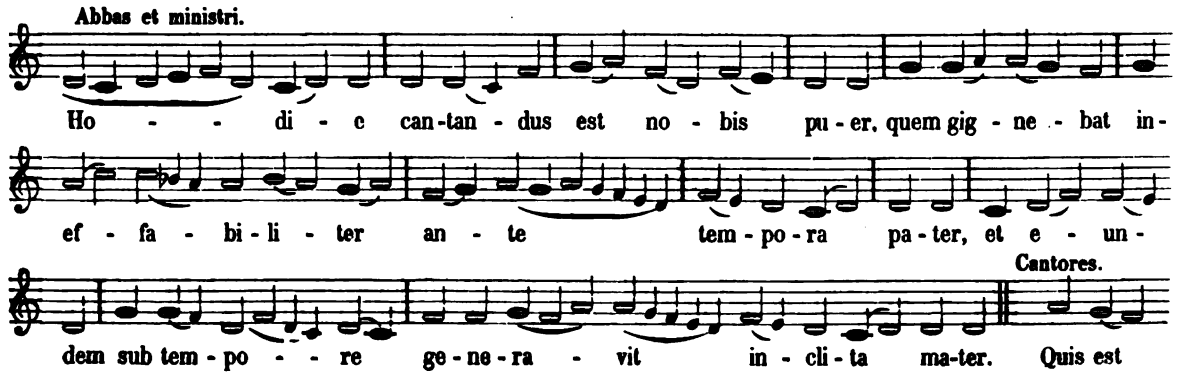


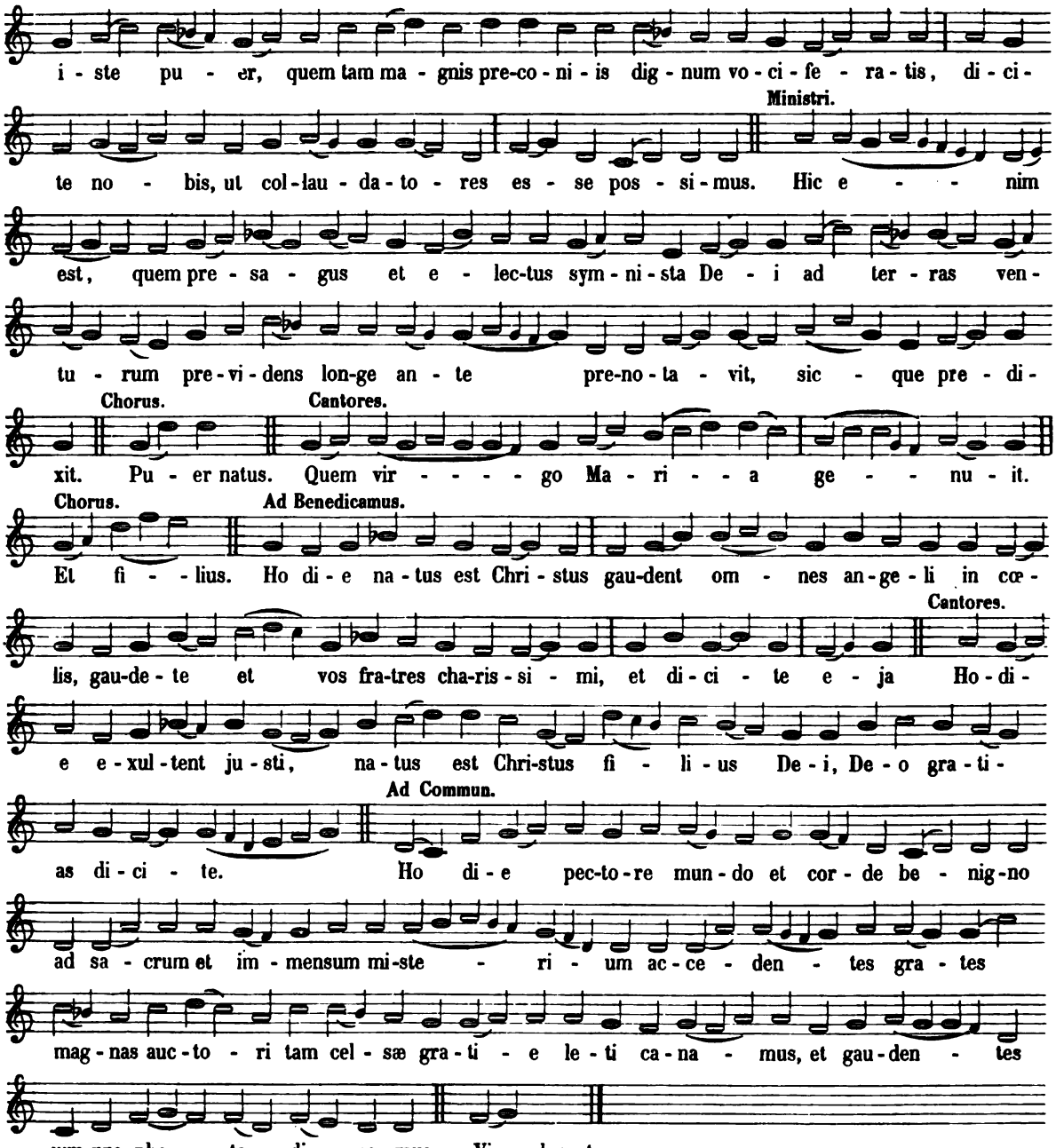
No. 41.

Hodie cantandus

Tropus ad Introitum Missæ in Nativitate D.

Cod. Einsidl. 22. **Tutilo,** monachus St. Galli († 915)

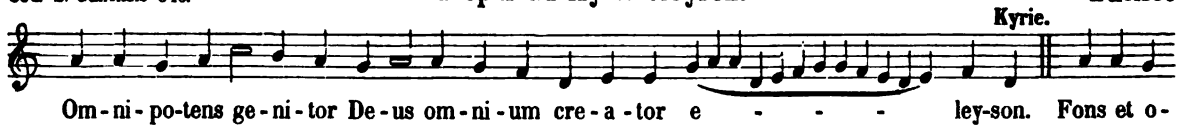


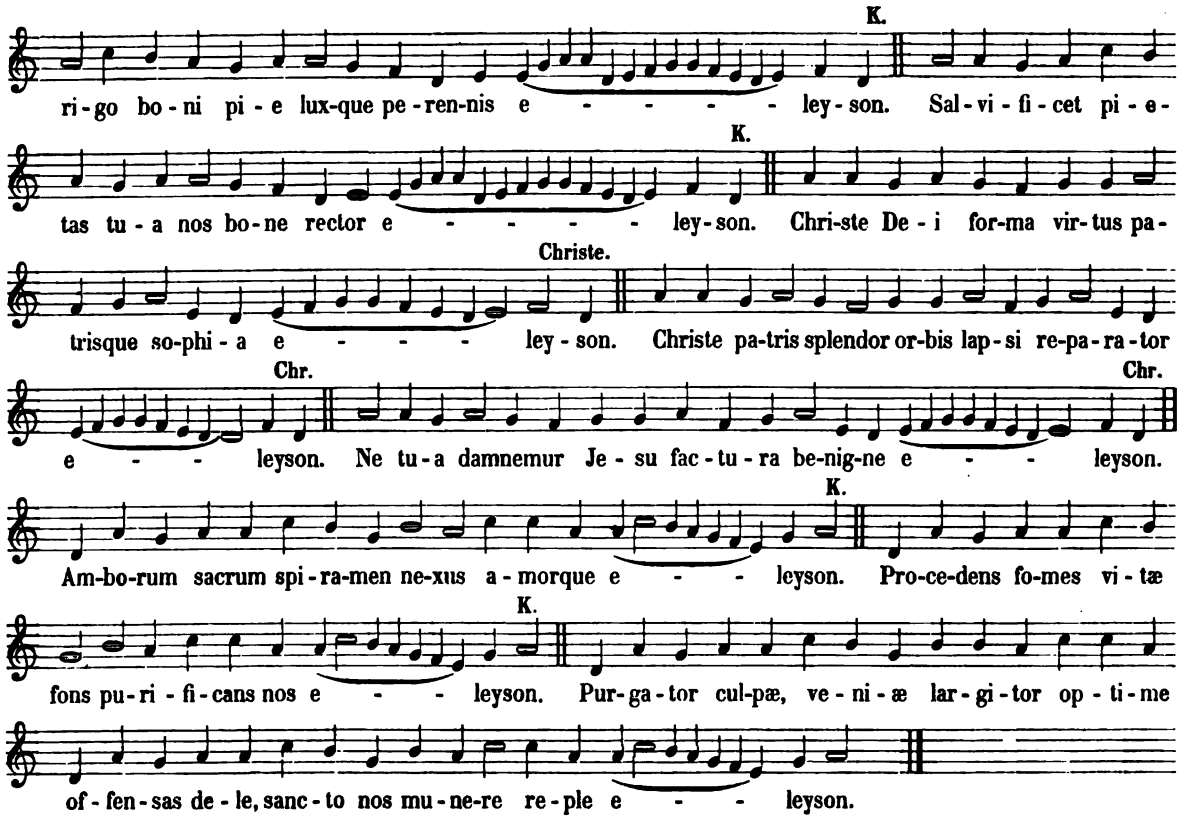


No. 42.

Omnipotens genitor

Cod. S. Gallensis 546. **Tropus ad Kyrie eleyson.** **Tutilo.**



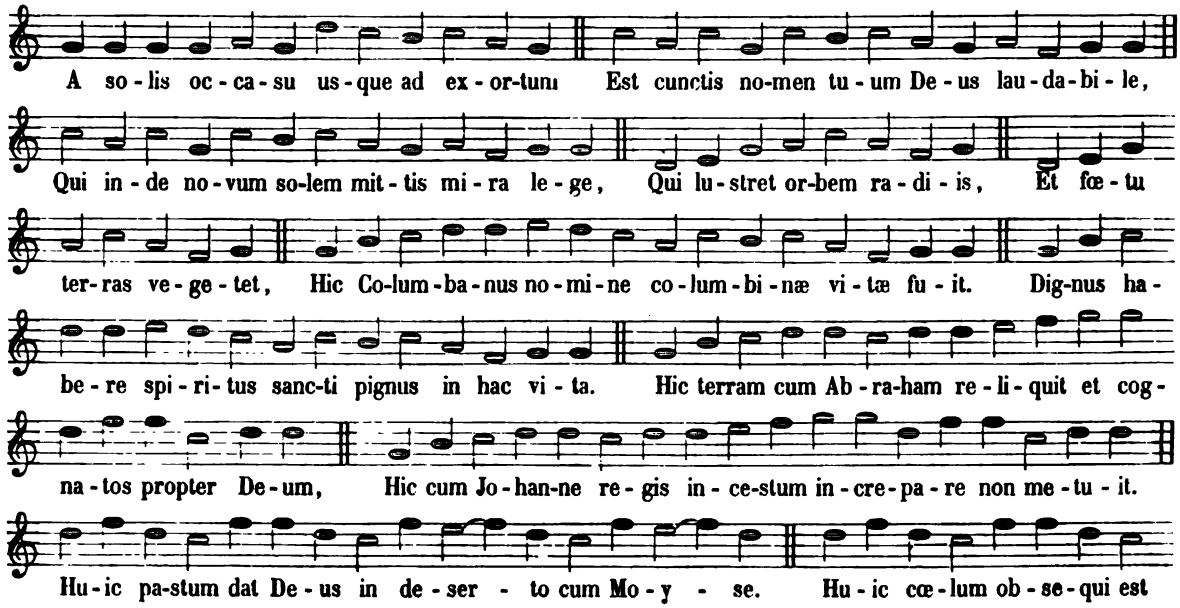


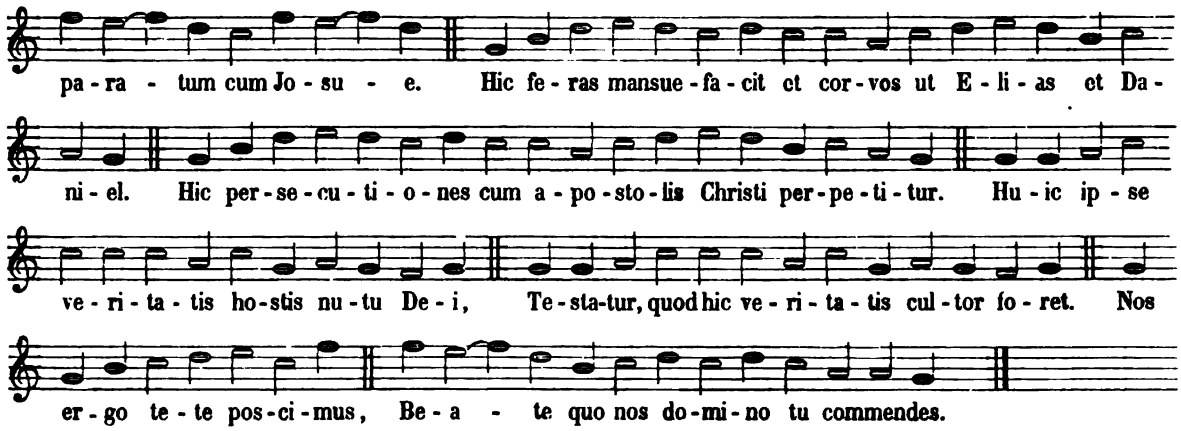
No. 43.

Sequentia de S. Columbano.

Beatus vir qui suffert.
Ex eodem Codice.

Ekkehardus I.
Monachus et Decanus S. Galli († 978).

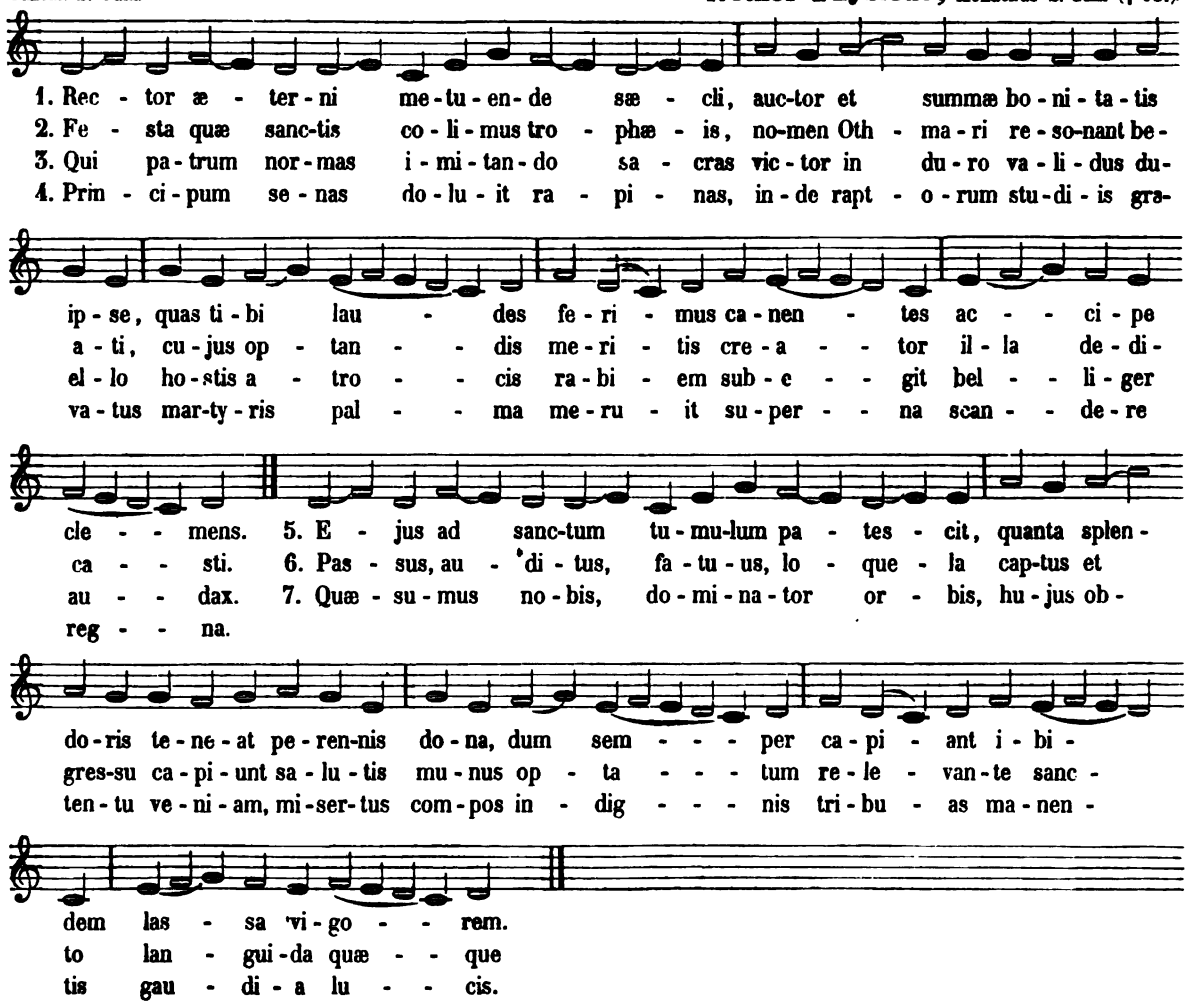




No. 44.

Hymnus de S. Othmaro.

Cantar. S. Galli. **Notker Physicus**, Monachus S. Galli († 981).

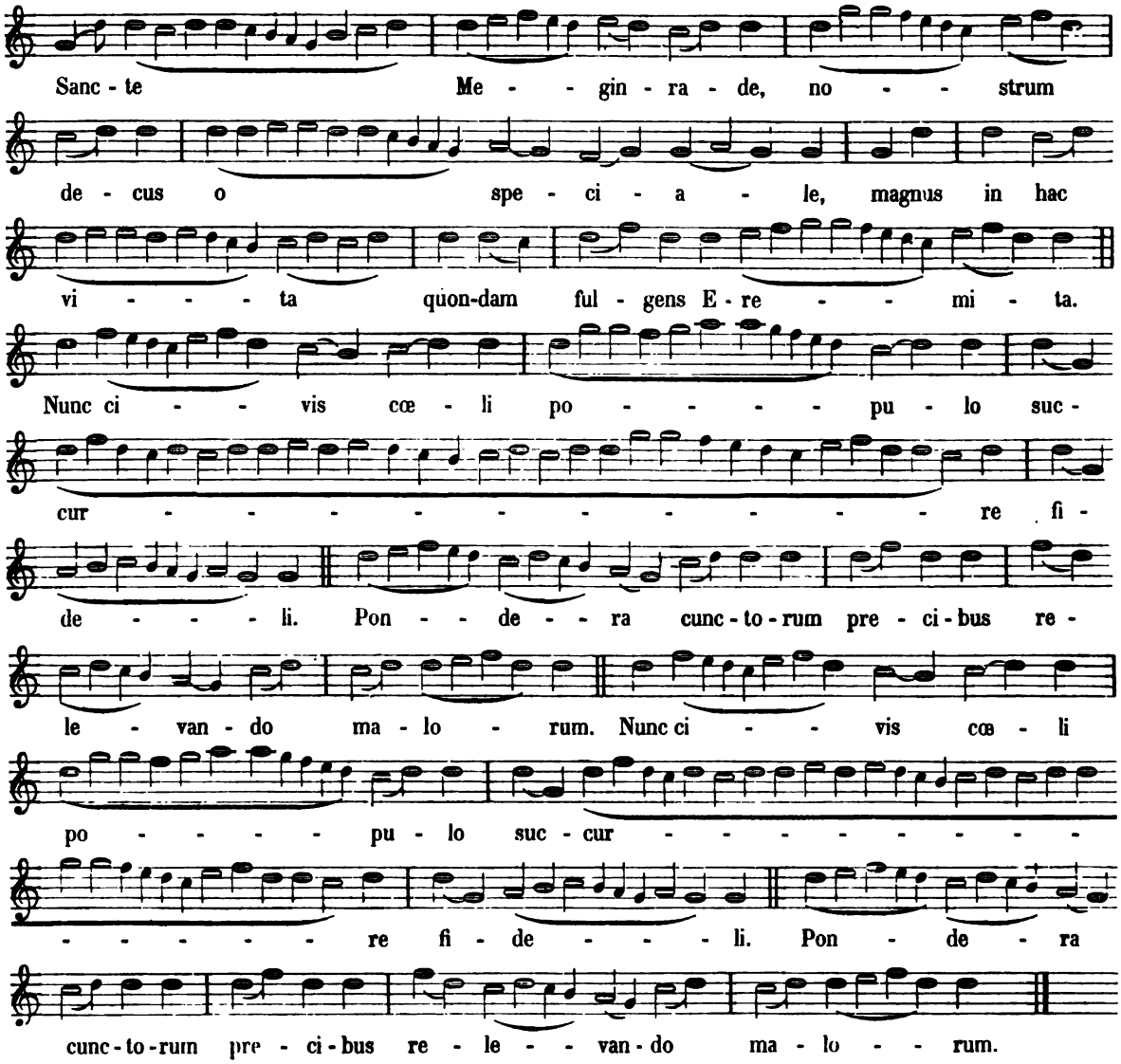


No. 45.

Responsorium de S. Meginrado.

Cod. Einsidl. 23.

Berno, Monachus S. Galli et Abbas Augiæ († 1043).

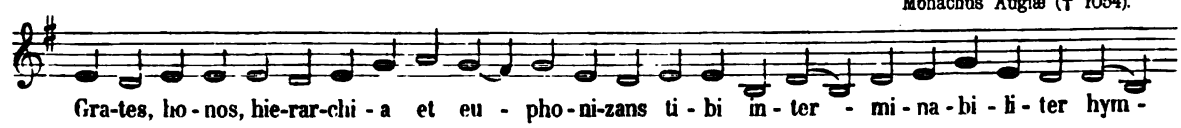


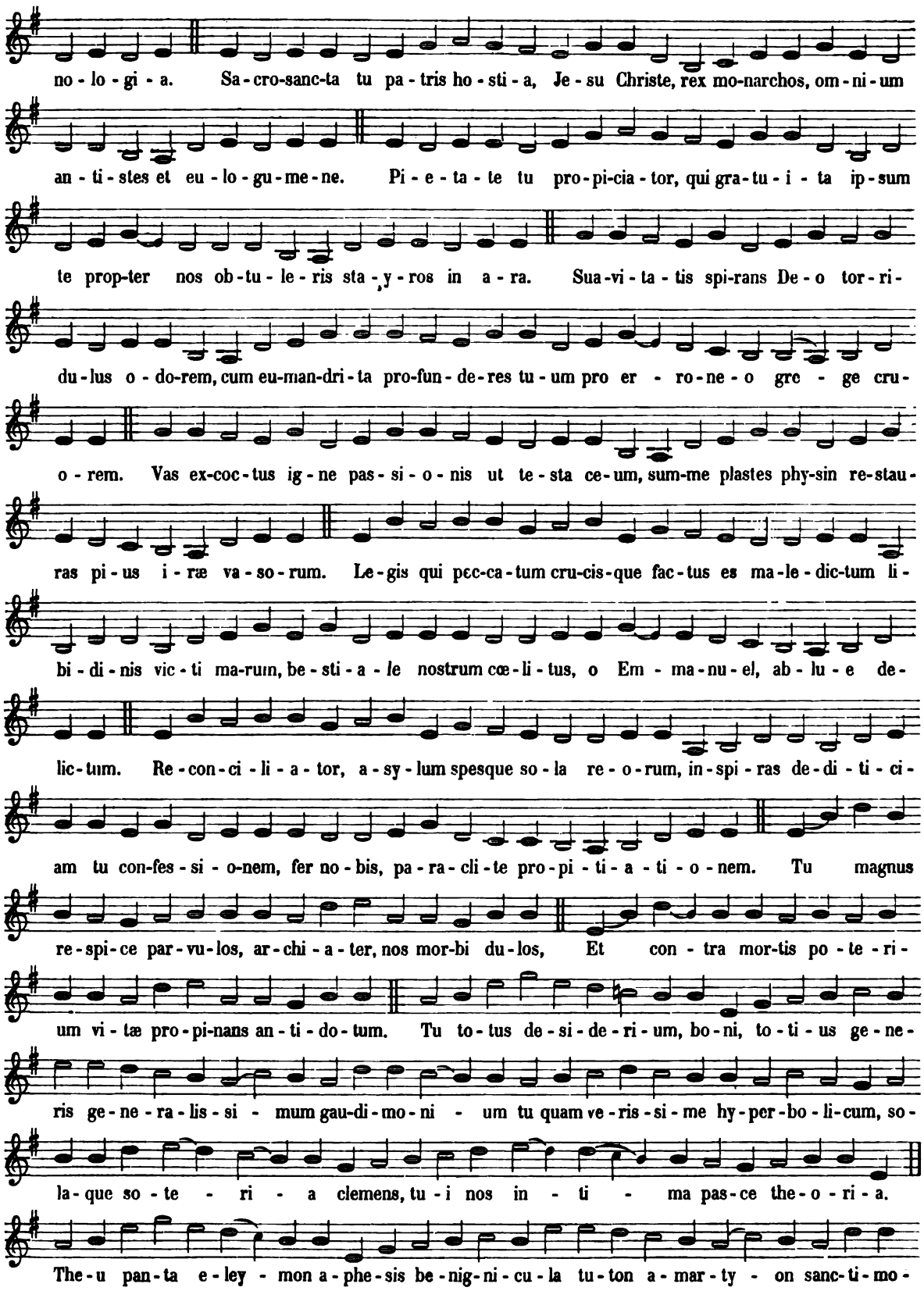
No. 46.

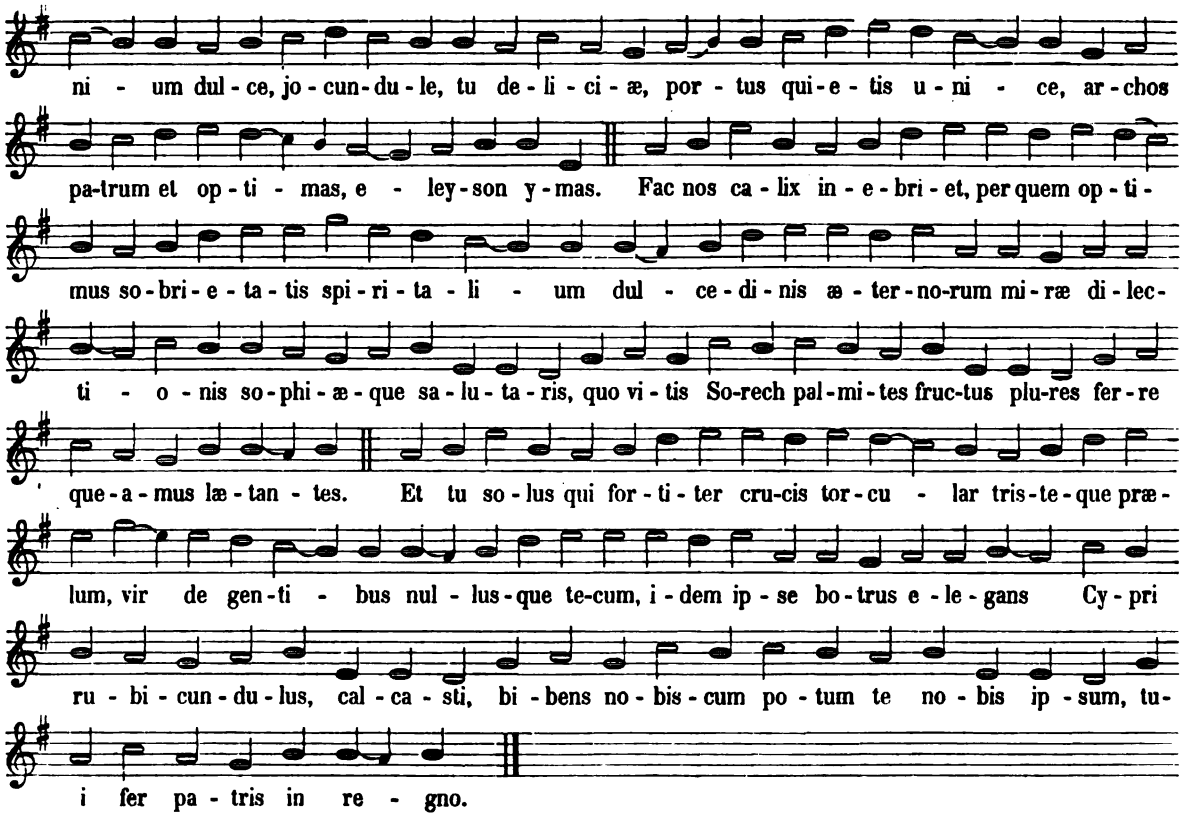
Sequentia de S. Cruce.

Cod. Einsidl. Fr. 1.

Hermannus Contractus,
Monachus Augiæ († 1054).



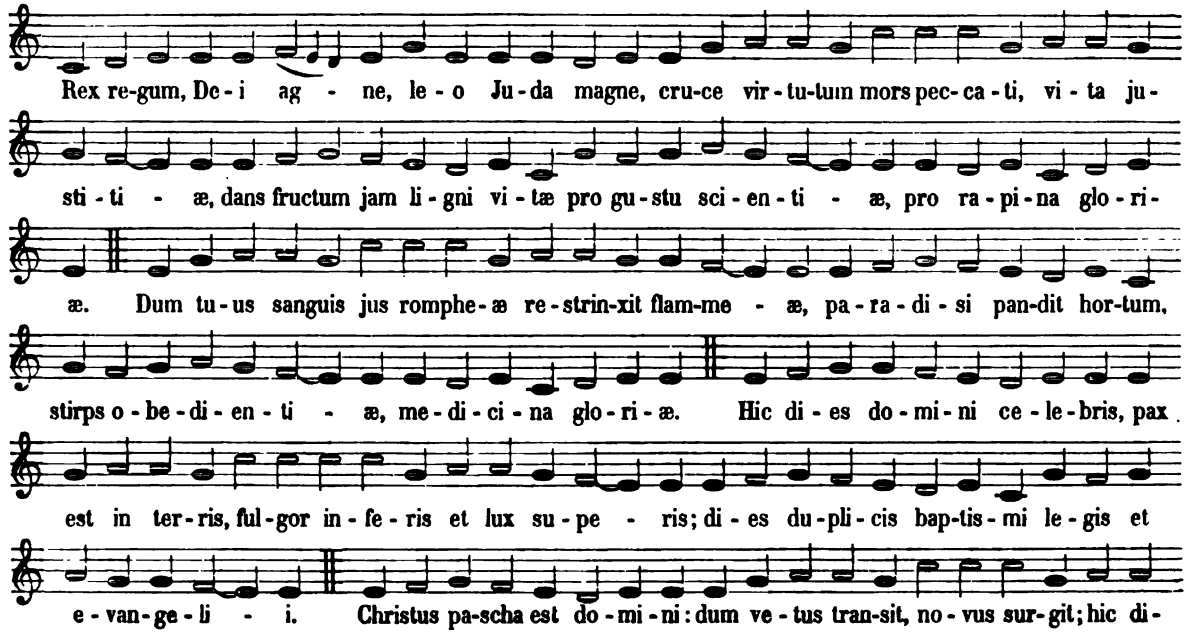

no - lo - gi - a. Sa - cro-sanc-ta tu pa - tris ho - sti - a, Je - su Christe, rex mo-narchos, om - ni - um
an - ti - stes et eu - lo - gu - me - ne. Pi - e - ta - te tu pro - pi-cia - tor, qui gra - tu - i - ta ip - sum
te prop-ter nos ob - tu - le - ris sta - y - ros in a - ra. Sua - vi - ta - tis spi-rans De - o tor - ri -
du - lus o - do-rem, cum eu-man-dri - ta pro-fun - de - res tu - um pro er - ro-ne - o gre - ge cru -
o - rem. Vas ex-coc - tus ig - ne pas - si - o - nis ut te - sta ce-um, sum-me plastes phy-sin re-stau -
ras pi - us i - ræ va - so - rum. Le - gis qui pec-ca - tum cru-cis-que fac - tus es ma - le - dic-tum li -
bi - di - nis vic - ti ma-rum, be - sti - a - le nostrum cœ - li - tus, o Em - ma - nu - el, ab - lu - e de -
lic - tum. Re - con - ci - li - a - tor, a - sy - lum spesque so - la re - o - rum, in - spi - ras de - di - ti - ci -
am tu con-fes - si - o-nem, fer no - bis, pa - ra - cli - te pro - pi - ti - a - ti - o - nem. Tu magnus
re - spi - ce par - vu - los, ar - chi - a - ter, nos mor-bi du - los, Et con - tra mor-tis po - te - ri -
um vi - tæ pro - pi-nans an - ti - do - tum. Tu to - tus de - si - de - ri - um, bo - ni, to - ti - us ge - ne -
ris ge - ne - ra - lis - si - mum gau-di - mo - ni - um tu quam ve - ris - si - me hy - per - bo - li - cum, so -
la - que so - te - ri - a clemens, tu - i nos in - ti - ma pas - ce the - o - ri - a.
The - u pan - ta e - ley - mon a - phe - sis be - nig - ni - cu - la tu - ton a - mar - ty - on sanc - ti - mo -

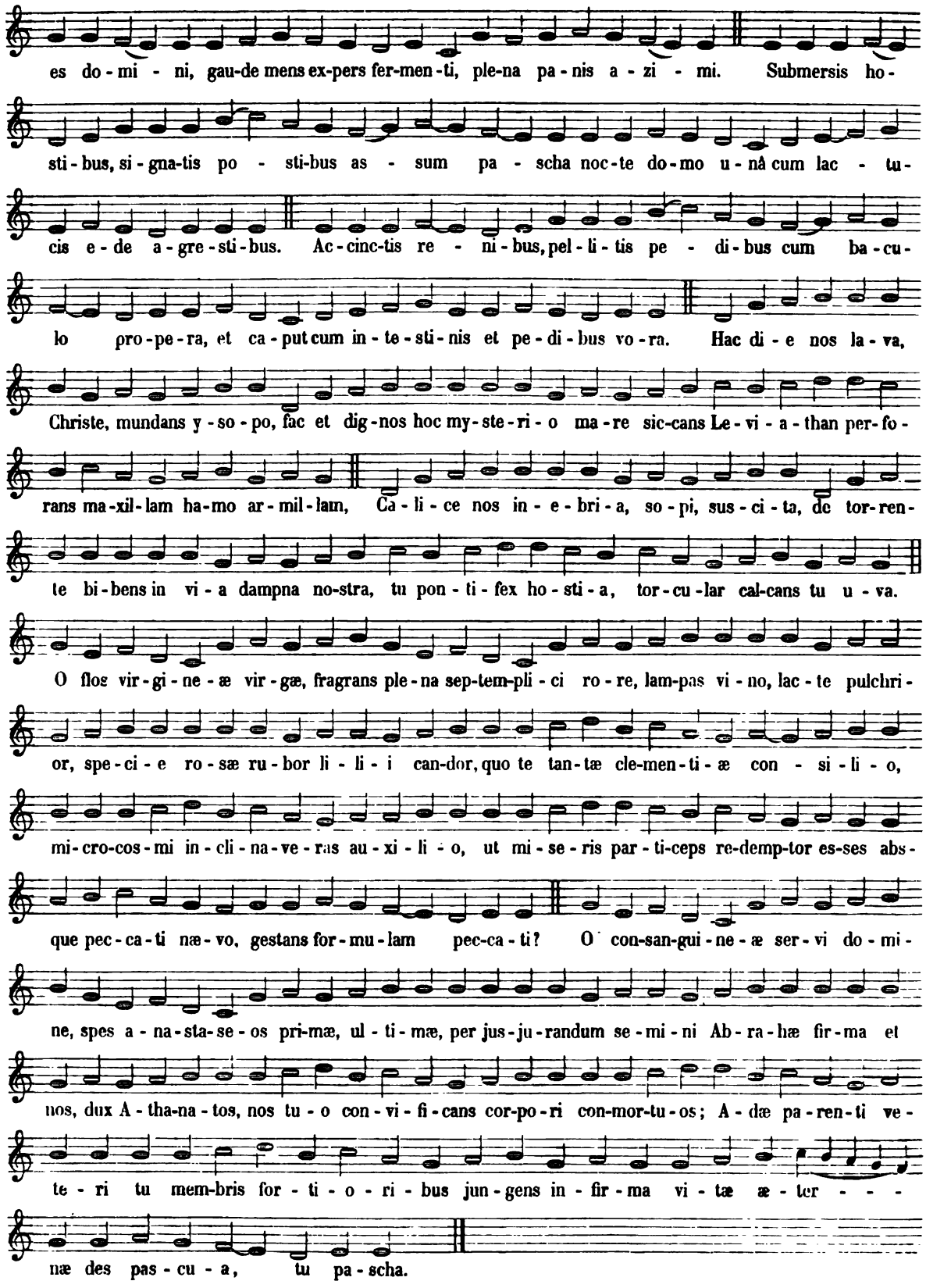


No. 47.

Sequentia de Resurrectione Domini.

Ex eodem Codice. **Hermannus Contractus.**

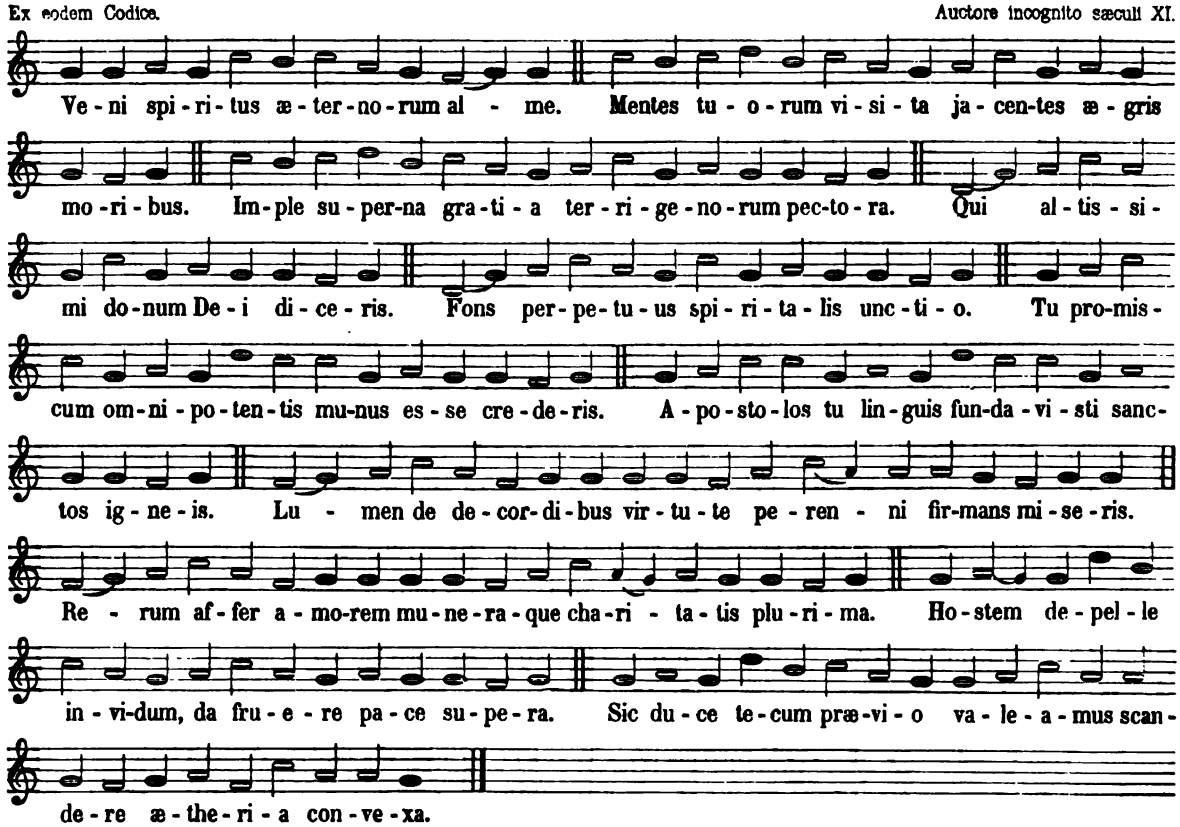



es do - mi - ni, gau-de mens ex-pers fer-men-ti, ple-na pa-nis a - zi - mi. Submersis ho-
sti-bus, si-gna-tis po - sti-bus as - sum pa - scha noc-te do-mo u-nâ cum lac - tu-
cis e-de a-gre-sti-bus. Ac-cinc-tis re - ni-bus, pel-li-tis pe - di-bus cum ba-cu-
lo pro-pe-ra, et ca-put cum in-te-sti-nis et pe-di-bus vo-ra. Hac di-e nos la-va,
Christe, mundans y-so-po, fac et dig-nos hoc my-ste-ri-o ma-re sic-cans Le-vi-a-than per-fo-
rans ma-xil-lam ha-mo ar-mil-lam, Ca-li-ce nos in-e-bri-a, so-pi, sus-ci-ta, de tor-ren-
te bi-bens in vi-a dampna no-stra, tu pon-ti-fex ho-sti-a, tor-cu-lar cal-cans tu u-va.
O flos vir-gi-ne-æ vir-gæ, fragrans ple-na sep-tem-pli-ci ro-re, lam-pas vi-no, lac-te pulchri-
or, spe-ci-e ro-sæ ru-bor li-li-i can-dor, quo te tan-tæ cle-men-ti-æ con - si-li-o,
mi-cro-cos-mi in-cli-na-ve-ras au-xi-li-o, ut mi-se-ris par-ti-ceps re-demp-tor es-ses abs-
que pec-ca-ti næ-vo, gestans for-mu-lam pec-ca-ti? O con-san-gui-ne-æ ser-vi do-mi-
ne, spes a-na-sta-se-os pri-mæ, ul-ti-mæ, per jus-ju-randum se-mi-ni Ab-ra-hæ fir-ma et
nos, dux A-tha-na-tos, nos tu-o con-vi-fi-cans cor-po-ri con-mor-tu-os; A-dæ pa-ren-ti ve-
te-ri tu mem-bris for-ti-o-ri-bus jun-gens in-fir-ma vi-tæ æ-ter - - -
næ des pas-cu-a, tu pa-scha.

No. 48.

Sequentia de Spiritu sancto.

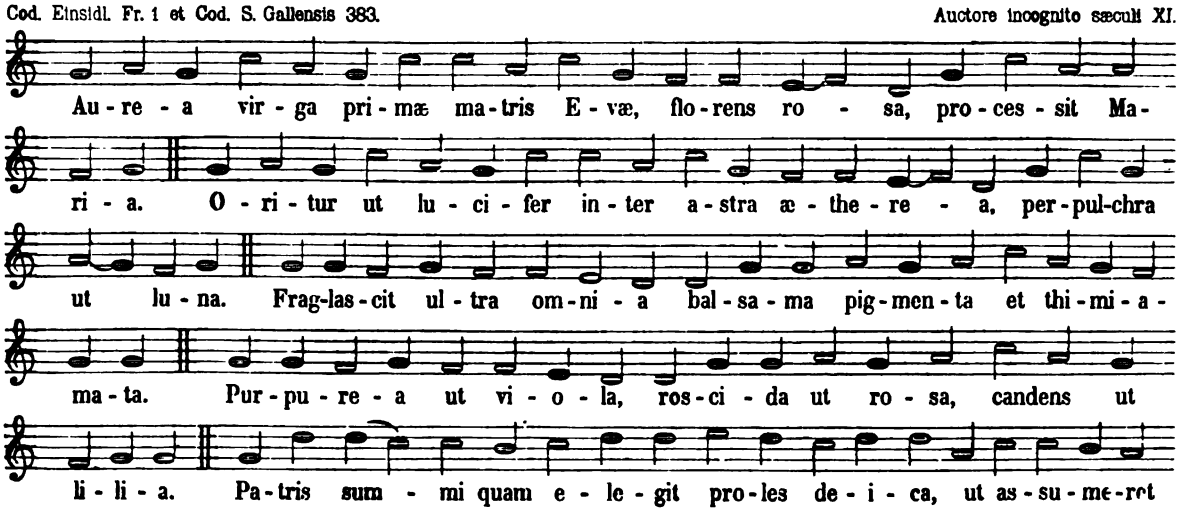
Ex eodem Codice. Auctore incognito sæculi XI.

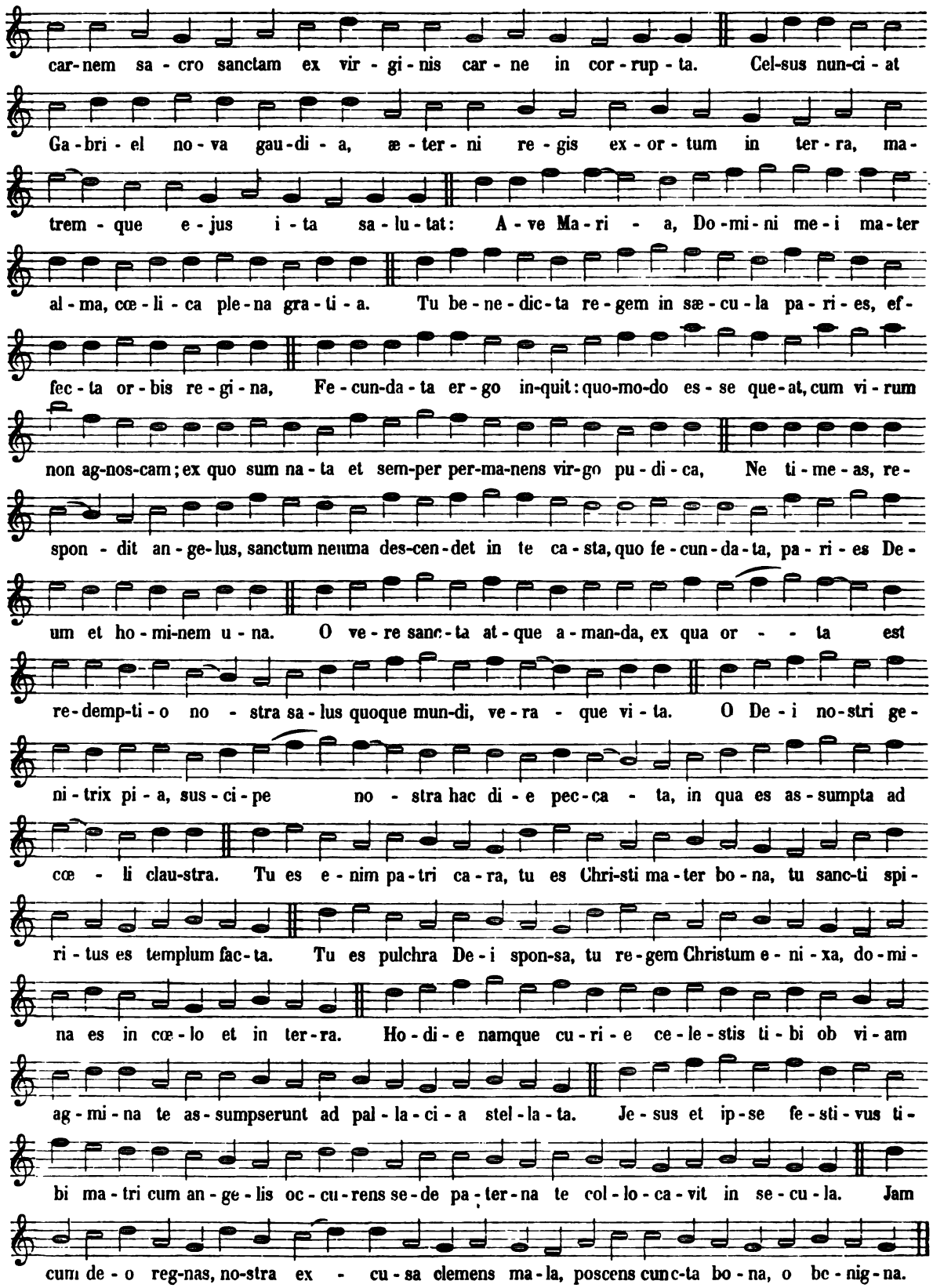


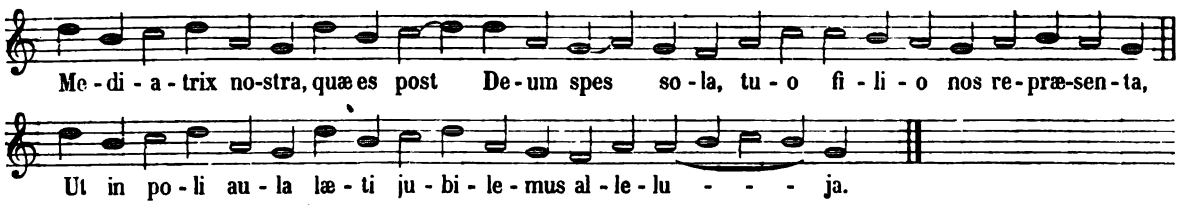
No. 49.

Sequentia in Assumptione S. Mariae.

Cod. Einsidl. Fr. 1 et Cod. S. Gallensis 383. Auctore incognito sæculi XI.



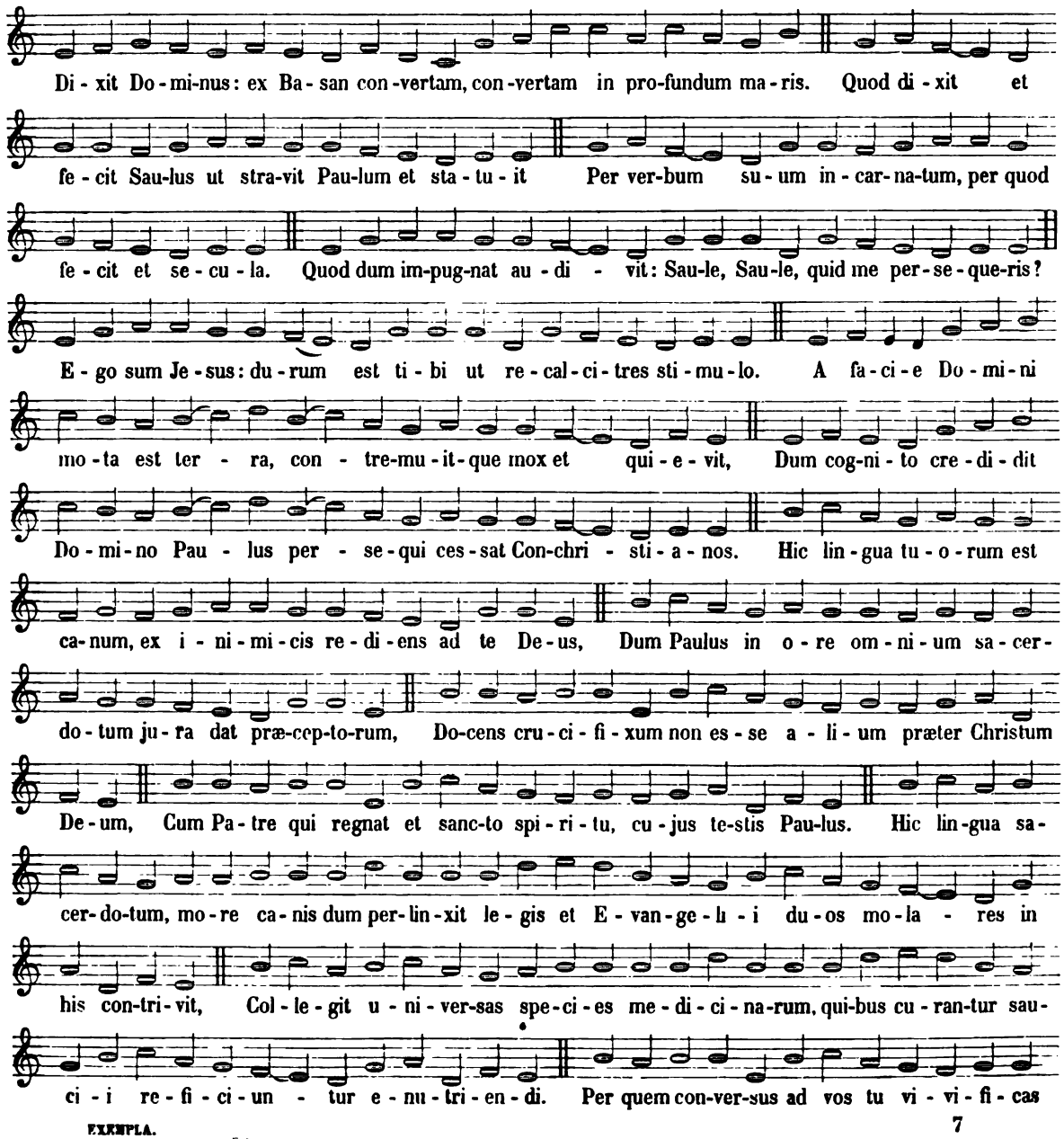

car-nem sa-cro sanctam ex vir-gi-nis car-ne in cor-rup-ta. Cel-sus nun-ci-at
Ga-bri-el no-va gau-di-a, æ-ter-ni re-gis ex-or-tum in ter-ra, ma-
trem-que e-jus i-ta sa-lu-tat: A-ve Ma-ri-a, Do-mi-ni me-i ma-ter
al-ma, cœ-li-ca ple-na gra-ti-a. Tu be-ne-dic-ta re-gem in sæ-cu-la pa-ri-es, ef-
fec-ta or-bis re-gi-na, Fe-cun-da-ta er-go in-quit: quo-mo-do es-se que-at, cum vi-rum
non ag-nos-cam; ex quo sum na-ta et sem-per per-ma-nens vir-go pu-di-ca, Ne ti-me-as, re-
spon-dit an-ge-lus, sanctum neuma des-cen-det in te ca-sta, quo fe-cun-da-ta, pa-ri-es De-
um et ho-mi-nem u-na. O ve-re sanc-ta at-que a-man-da, ex qua or - - ta est
re-demp-ti-o no-stra sa-lus quoque mun-di, ve-ra-que vi-ta. O De-i no-stri ge-
ni-trix pi-a, sus-ci-pe no-stra hac di-e pec-ca-ta, in qua es as-sumpta ad
cœ-li clau-stra. Tu es e-nim pa-tri ca-ra, tu es Chri-sti ma-ter bo-na, tu sanc-ti spi-
ri-tus es templum fac-ta. Tu es pulchra De-i spon-sa, tu re-gem Christum e-ni-xa, do-mi-
na es in cœ-lo et in ter-ra. Ho-di-e namque cu-ri-e ce-le-stis ti-bi ob vi-am
ag-mi-na te as-sumpserunt ad pal-la-ci-a stel-la-ta. Je-sus et ip-se fe-sti-vus ti-
bi ma-tri cum an-ge-lis oc-cu-rens se-de pa-ter-na te col-lo-ca-vit in se-cu-la. Jam
cum de-o reg-nas, no-stra ex-cu-sa clemens ma-la, poscens cunc-ta bo-na, o be-nig-na.

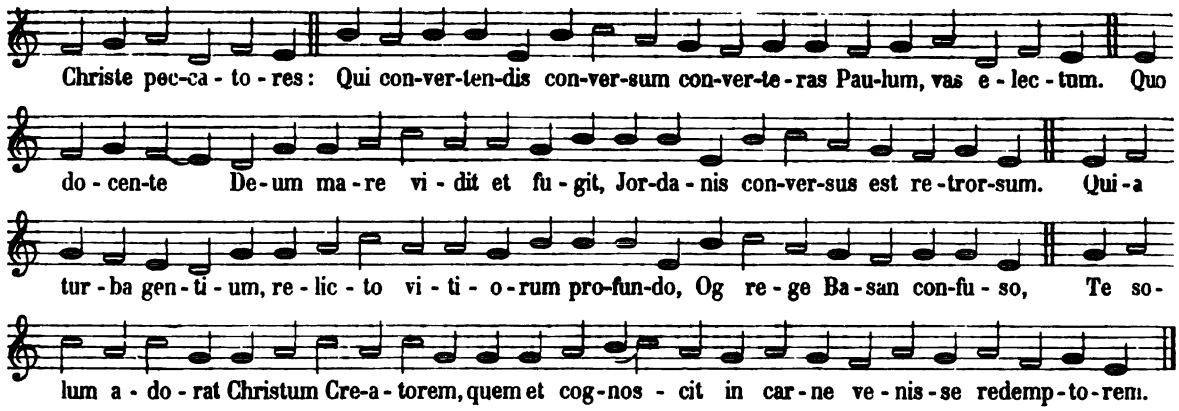


No. 50.

In Conversione S. Pauli Ap.

Codex S. Gallensis 546. Auctore incognito sæculi XI.

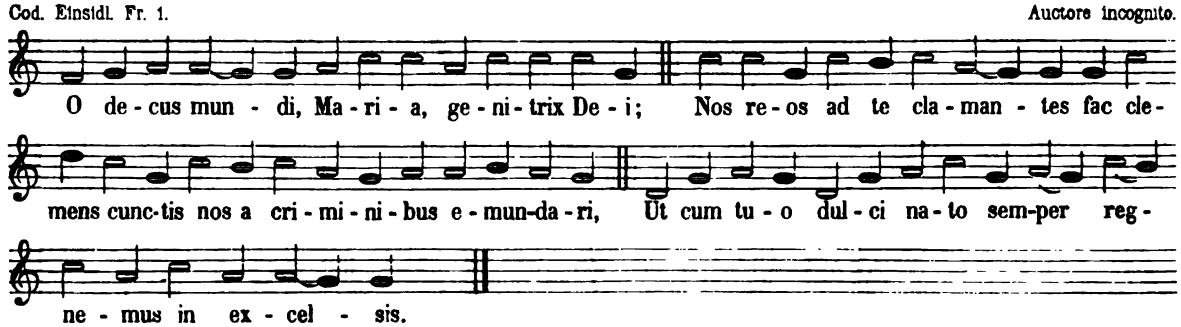




No. 51.

Sequentia brevis de B. Maria.

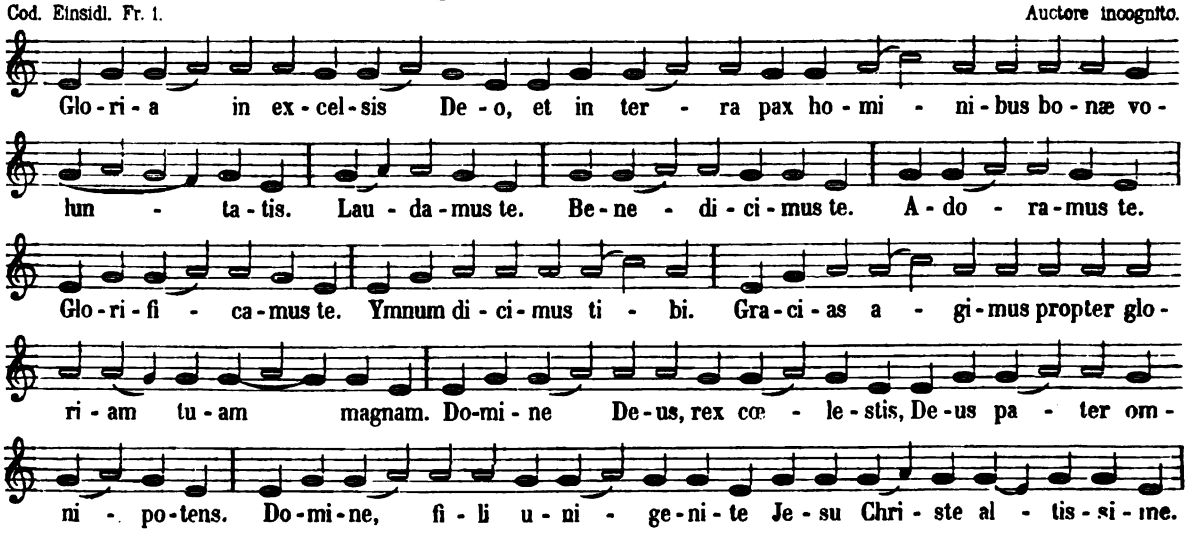
Cod. Einsidl. Fr. 1. Auctore incognito.

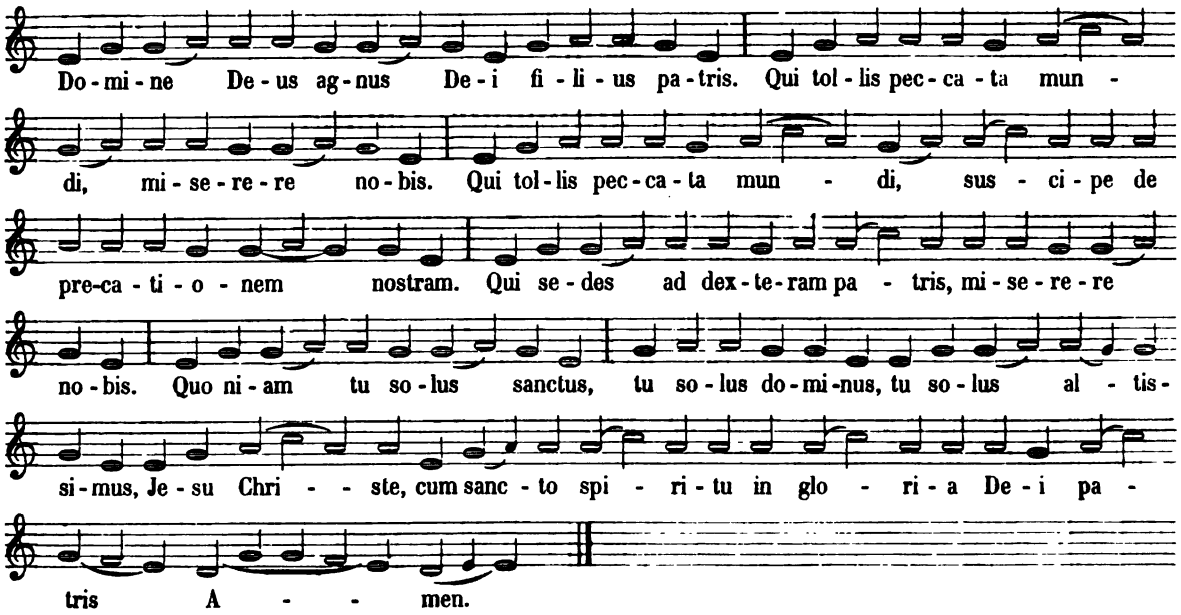


No. 52.

Gloria in excelsis.

Cod. Einsidl. Fr. 1. Auctore incognito.

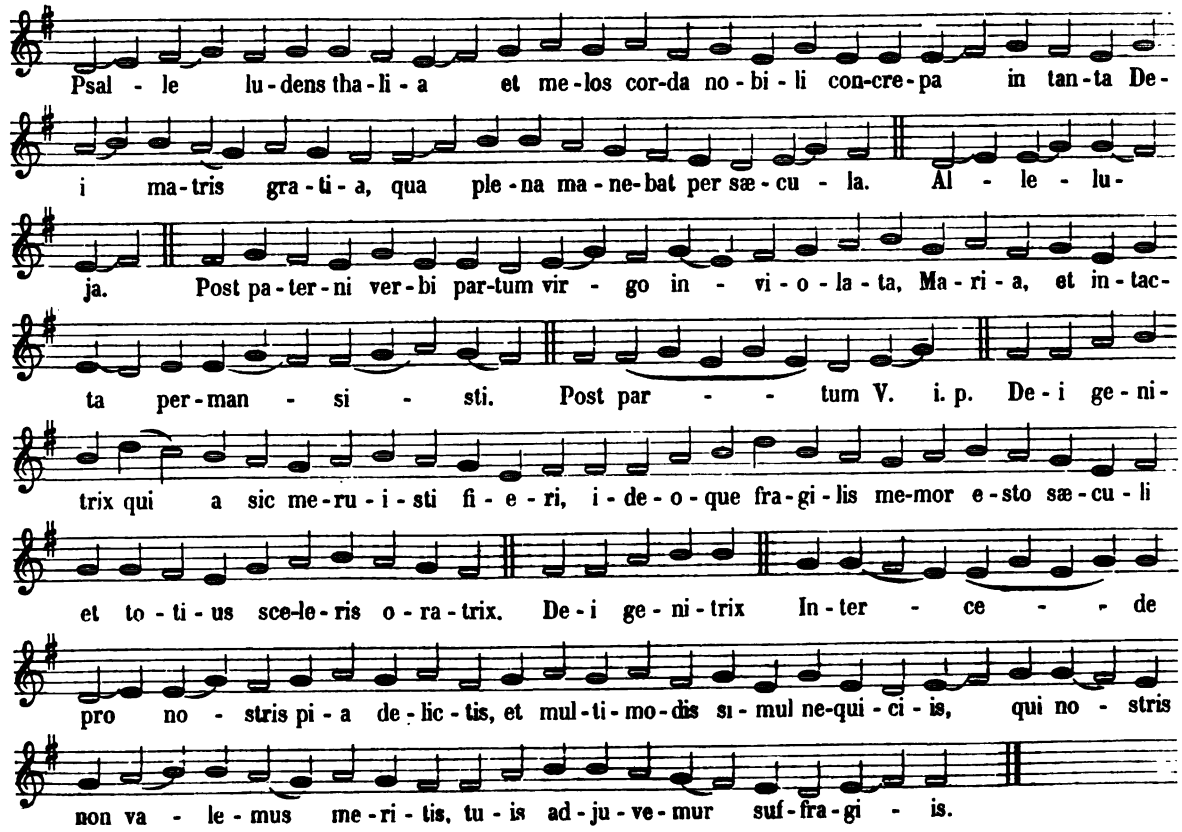




No. 53.

Tropus de beatissima Maria V.

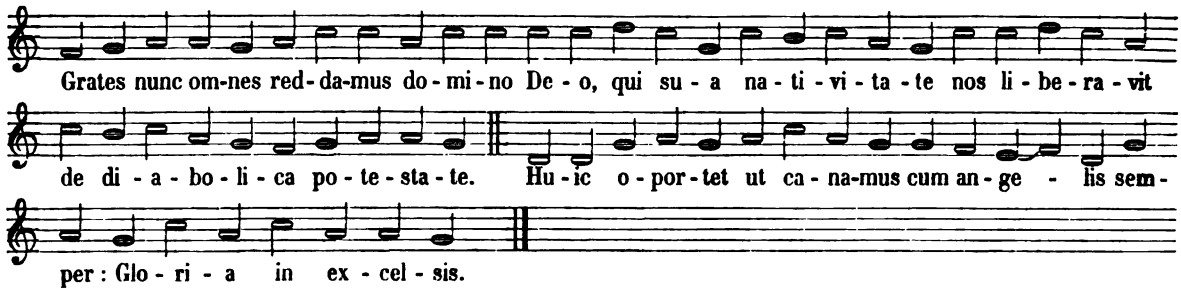
Ex eodem Codice. Auctore incognito.



No. 54.

Sequentia in Nativitate Domini

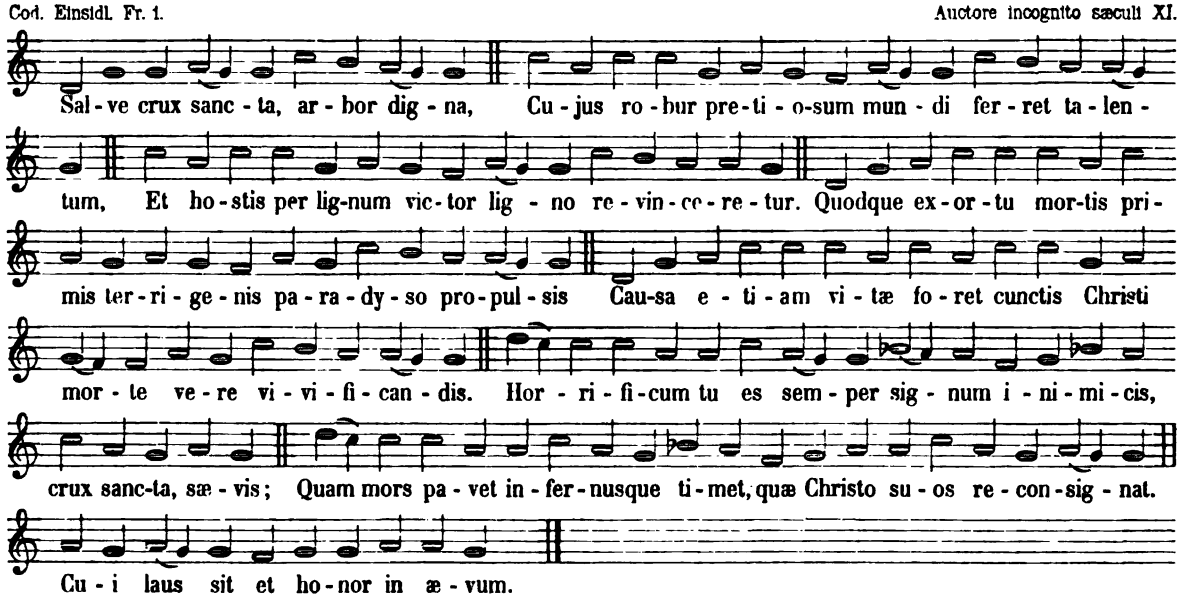
Ex Cod. S. Galli 546 — **ad Missam in Ss. Nocte.** — Auctore incognito.



No. 55.

Sequentia de Inventione S. Crucis.

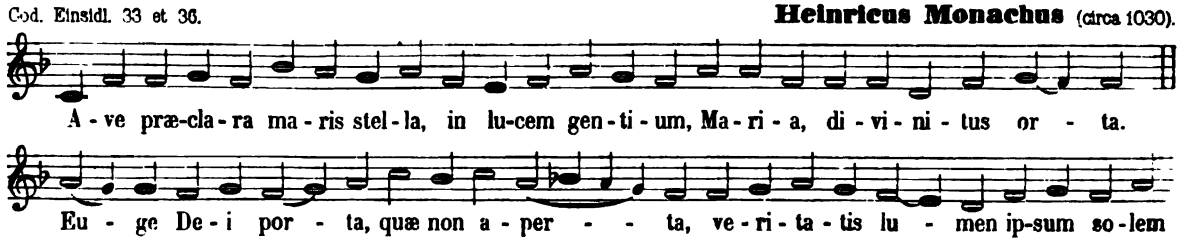
Cod. Einsidl. Fr. 1. — Auctore incognito sæculi XI.

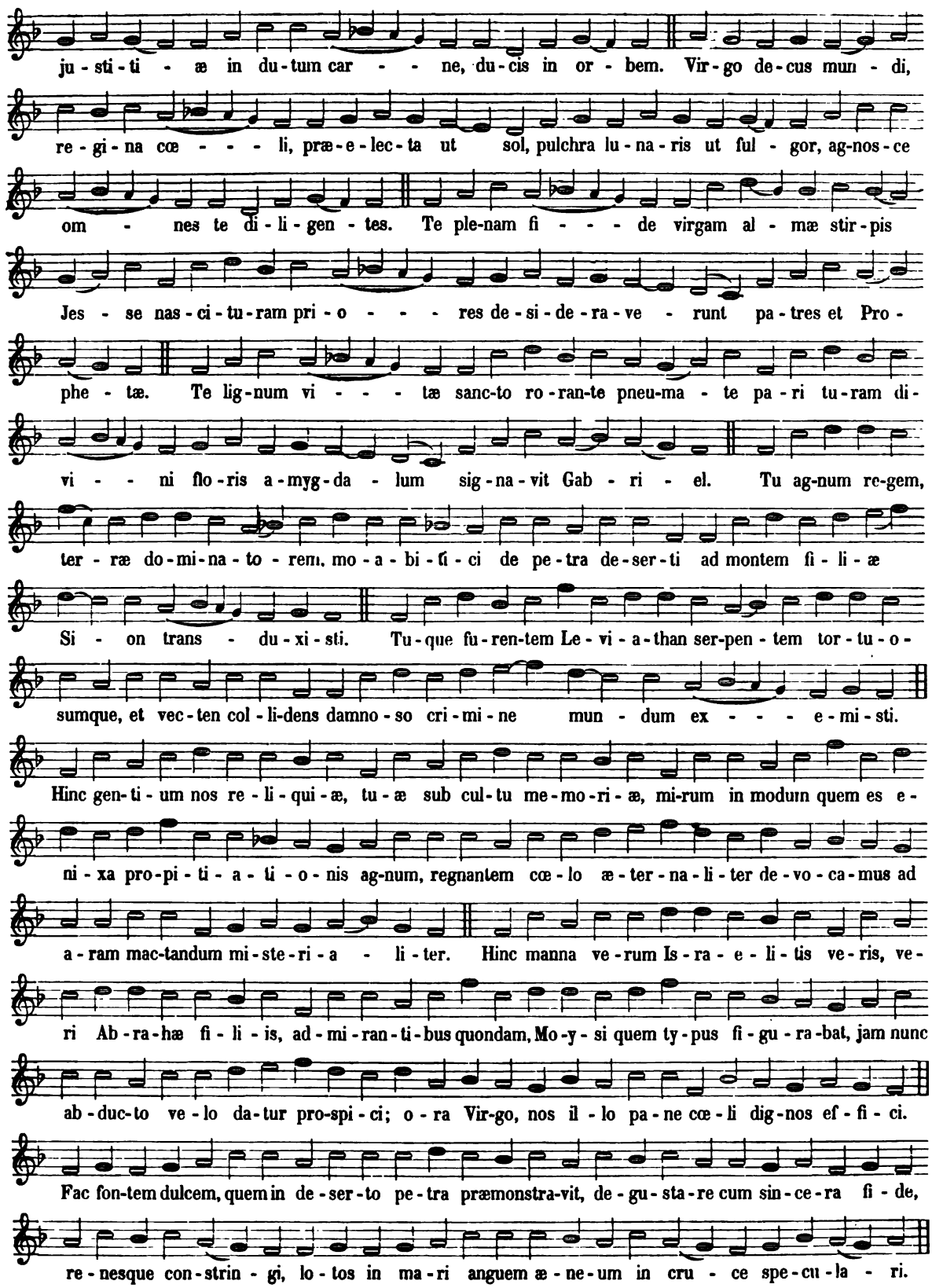


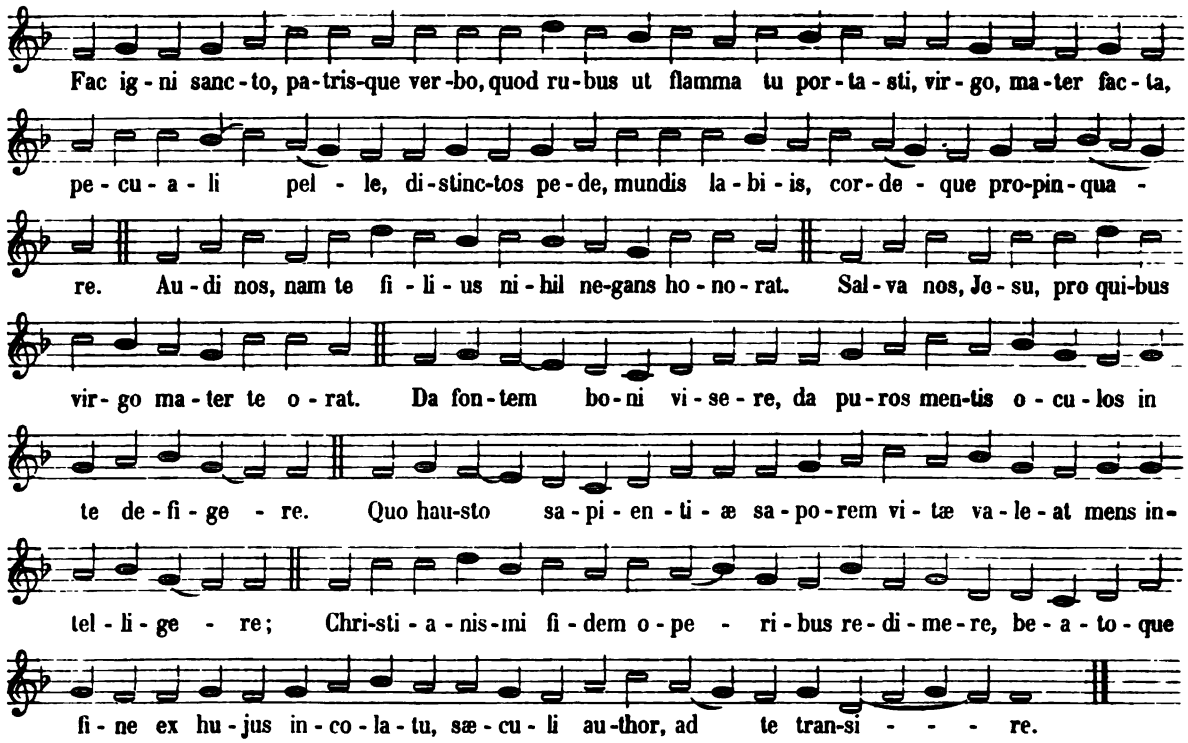
No. 56.

Sequentia de beata Virgine Maria.

Cod. Einsidl. 33 et 36. — **Heinricus Monachus** (circa 1030).



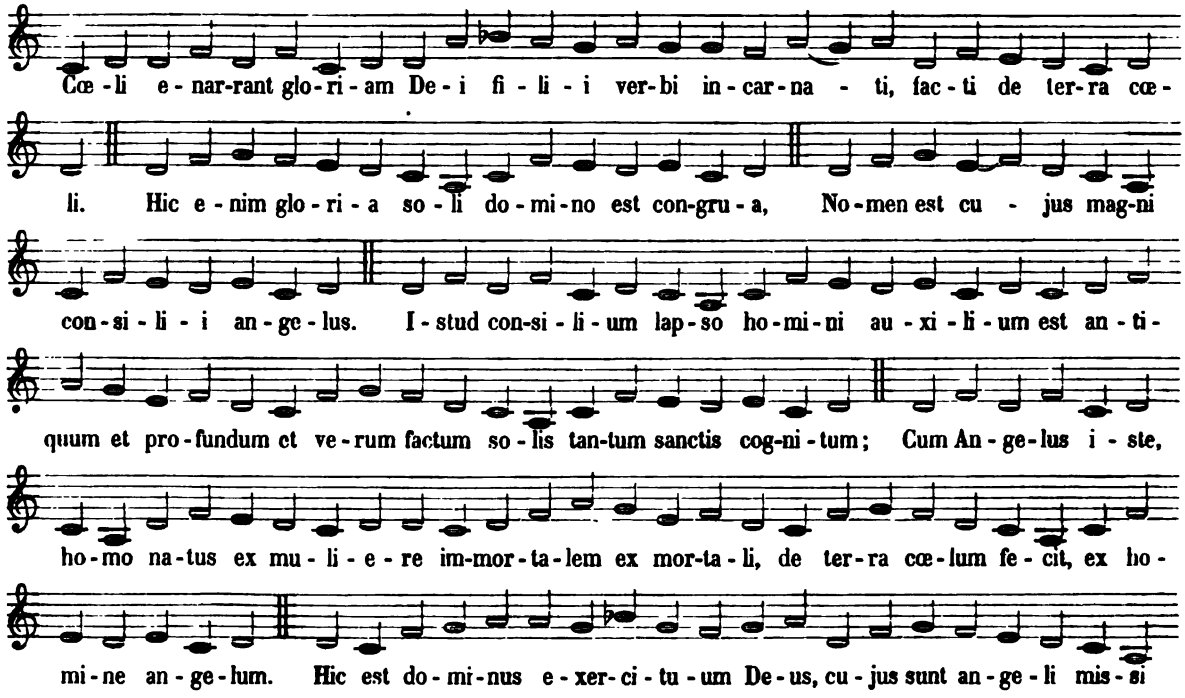

ju - sti - ti - æ in du - tum car - - - ne, du - cis in or - bem. Vir - go de - cus mun - di,
re - gi - na cœ - - - - li, præ - e - lec - ta ut sol, pulchra lu - na - ris ut ful - gor, ag - nos - ce
om - nes te di - li - gen - tes. Te ple-nam fi - - - - de virgam al - mæ stir - pis
Jes - se nas - ci - tu - ram pri - o - - - - res de - si - de - ra - ve - runt pa - tres et Pro -
phe - tæ. Te lig - num vi - - - - tæ sanc-to ro - ran-te pneu-ma - te pa - ri tu - ram di -
vi - - - ni flo - ris a - myg - da - lum sig - na - vit Gab - ri - el. Tu ag-num re-gem,
ter - ræ do - mi - na - to - rem, mo - a - bi - ti - ci de pe - tra de - ser - ti ad montem fi - li - æ
Si - on trans - du - xi - sti. Tu - que fu - ren-tem Le - vi - a - than ser-pen - tem tor - tu - o -
sumque, et vec - ten col - li-dens damno - so cri - mi - ne mun - dum ex - - - - e - mi - sti.
Hinc gen-ti - um nos re - li - qui - æ, tu - æ sub cul - tu me - mo - ri - æ, mi-rum in modum quem es e -
ni - xa pro - pi - ti - a - ti - o - nis ag-num, regnantem cœ - lo æ - ter - na - li - ter de - vo - ca - mus ad
a - ram mac-tandum mi - ste - ri - a - li - ter. Hinc manna ve - rum Is - ra - e - li - tis ve - ris, ve -
ri Ab - ra - hæ fi - li - is, ad - mi - ran - ti - bus quondam, Mo - y - si quem ty - pus fi - gu - ra - bat, jam nunc
ab - duc - to ve - lo da - tur pro - spi - ci; o - ra Vir-go, nos il - lo pa - ne cœ - li dig - nos ef - fi - ci.
Fac fon-tem dulcem, quem in de - ser - to pe - tra præmonstra-vit, de - gu - sta - re cum sin - ce - ra fi - de,
re - nesque con - strin - gi, lo - tos in ma - ri anguem æ - ne - um in cru - ce spe - cu - la - ri.

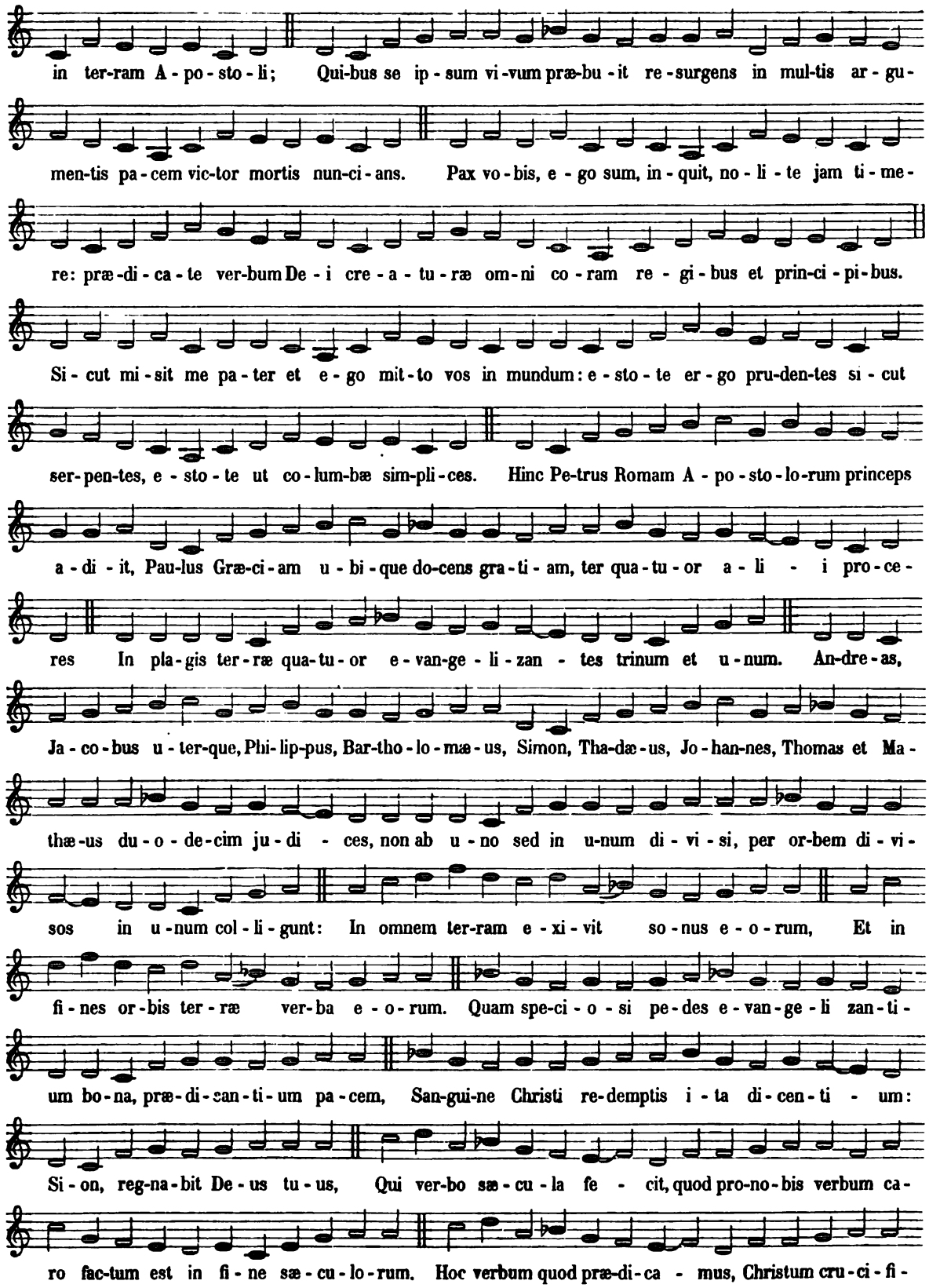


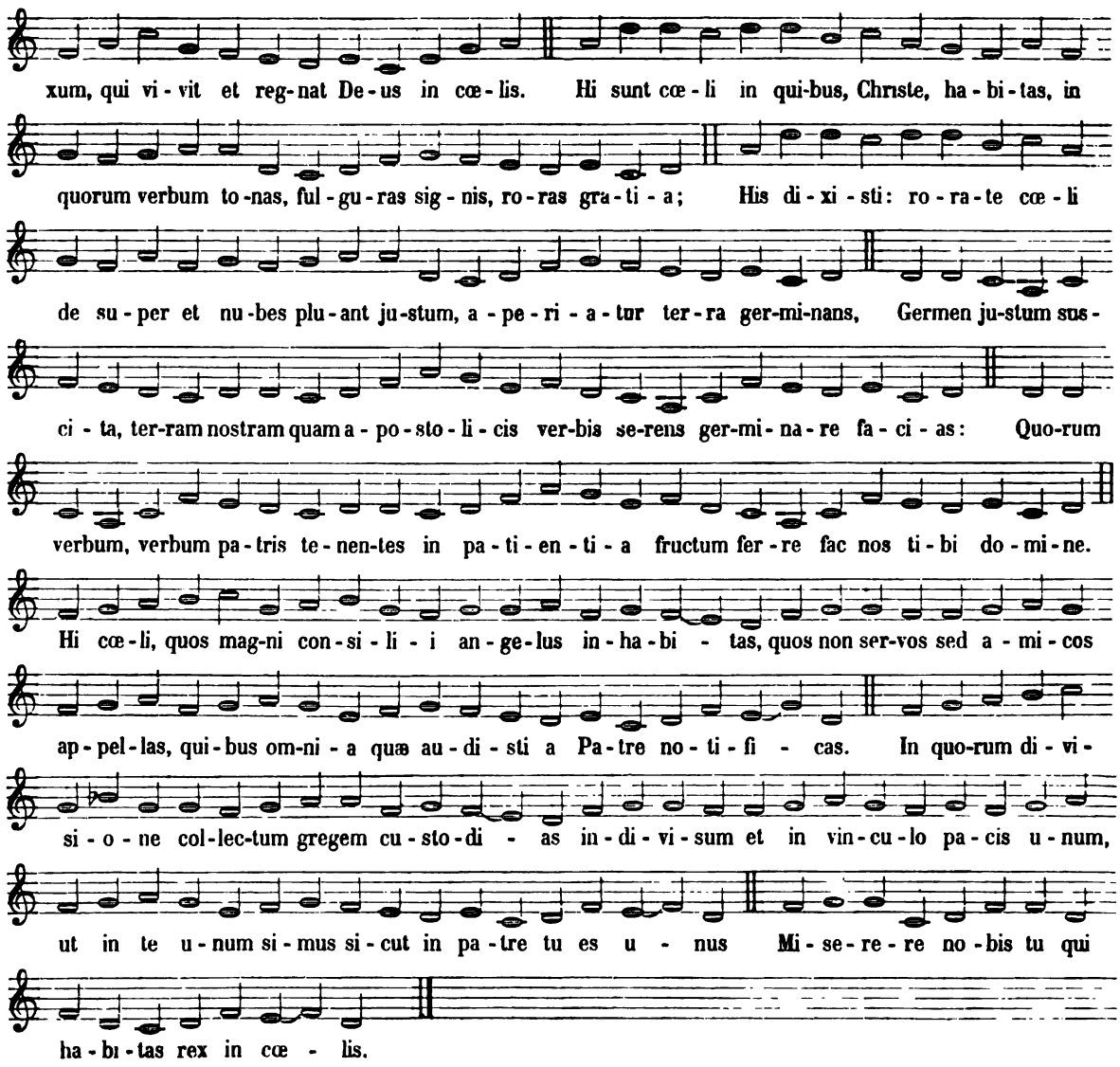
No. 57.

Sequentia in Divisione Apostolorum.

Codex S. Gallensis 546. **Godeschalcus Monachus** (circa annum 1050.)



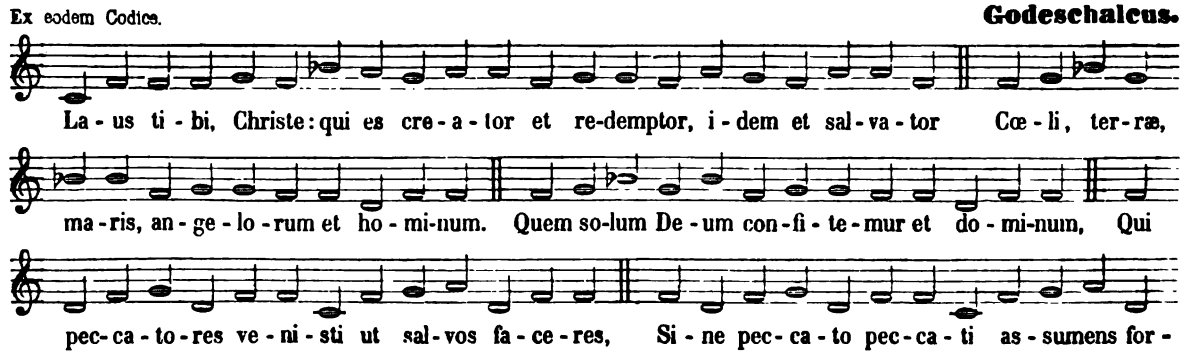

in ter-ram A - po - sto - li; Qui-bus se ip - sum vi-vum præ-bu - it re - surgens in mul-tis ar - gu-
men-tis pa-cem vic-tor mortis nun-ci-ans. Pax vo-bis, e - go sum, in - quit, no - li - te jam ti - me-
re: præ-di - ca - te ver-bum De - i cre - a - tu - ræ om-ni co - ram re - gi - bus et prin-ci - pi-bus.
Si - cut mi - sit me pa - ter et e - go mit - to vos in mundum: e - sto - te er - go pru-den-tes si - cut
ser-pen-tes, e - sto - te ut co - lum-bæ sim-pli - ces. Hinc Pe-trus Romam A - po - sto - lo-rum princeps
a - di - it, Pau-lus Græ-ci-am u - bi - que do-cens gra - ti - am, ter qua - tu - or a - li - i pro - ce -
res In pla-gis ter-ræ qua-tu - or e - van-ge - li - zan - tes trinum et u - num. An-dre - as,
Ja - co - bus u - ter-que, Phi-lip-pus, Bar-tho - lo - mæ - us, Simon, Tha-dæ - us, Jo - han-nes, Thomas et Ma -
thæ-us du - o - de-cim ju - di - ces, non ab u - no sed in u-num di - vi - si, per or-bem di - vi -
sos in u - num col - li - gunt: In omnem ter-ram e - xi - vit so - nus e - o - rum, Et in
fi - nes or - bis ter - ræ ver-ba e - o - rum. Quam spe-ci - o - si pe-des e - van - ge - li zan - ti -
um bo - na, præ - di - can - ti - um pa - cem, San-gui-ne Christi re-demptis i - ta di - cen - ti - um:
Si - on, reg-na - bit De - us tu - us, Qui ver-bo sæ - cu - la fe - cit, quod pro-no - bis verbum ca -
ro fac-tum est in fi - ne sæ - cu - lo - rum. Hoc verbum quod præ - di - ca - mus, Christum cru - ci - fi -

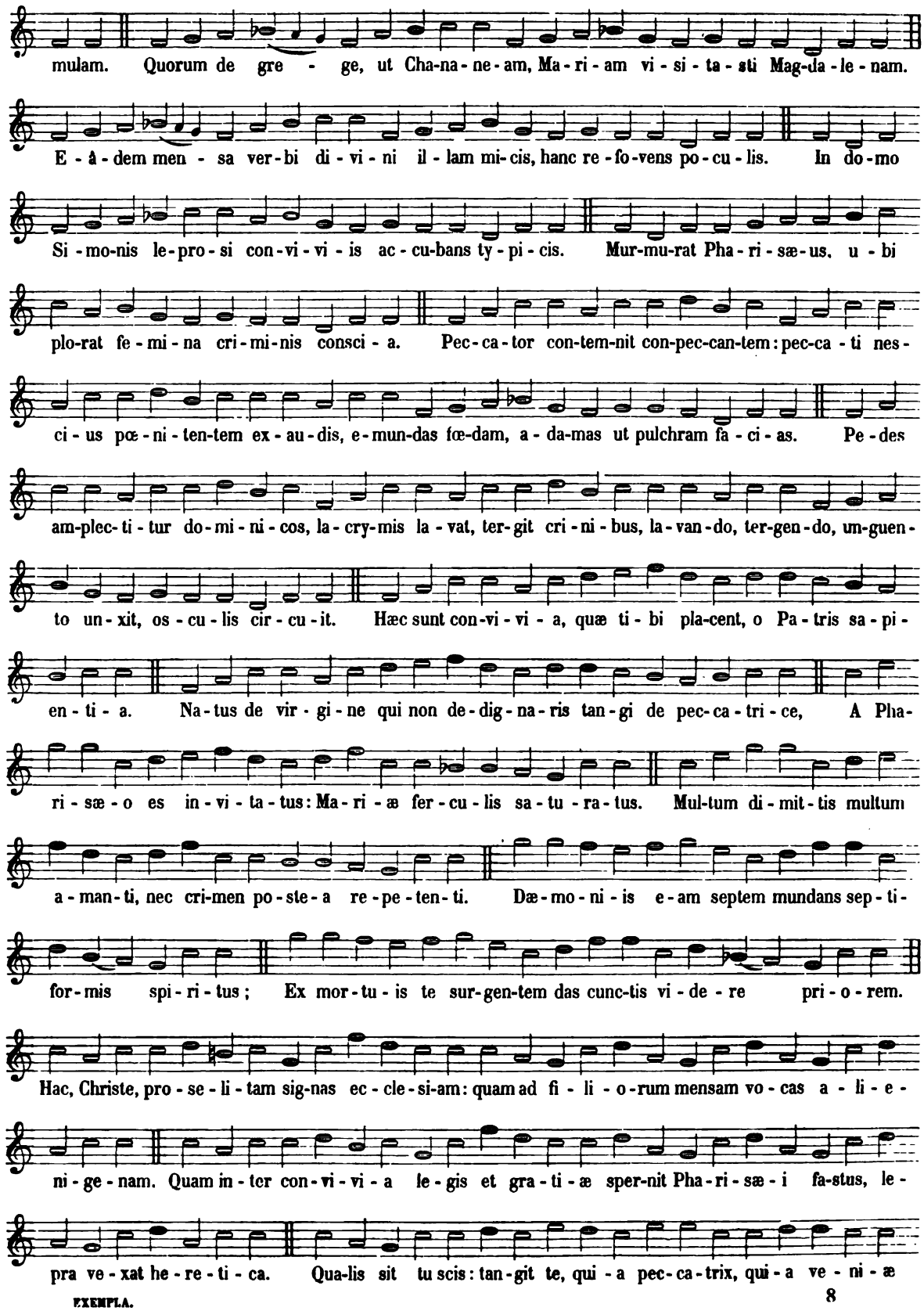


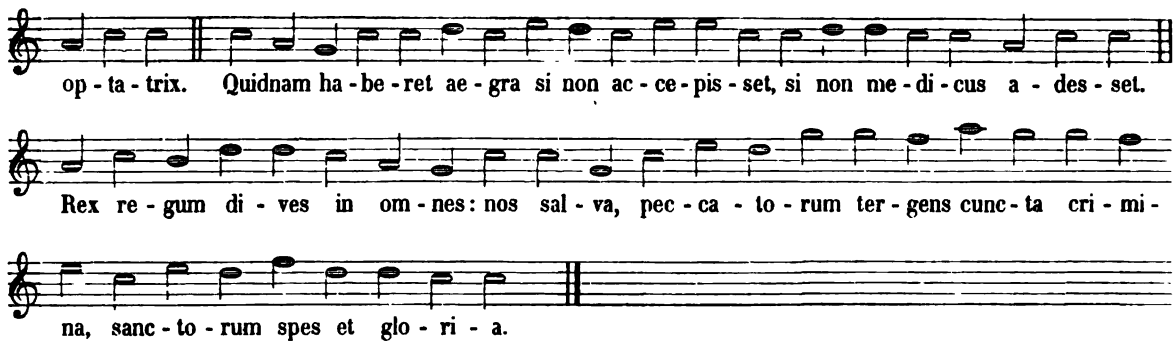
No. 58.

Sequentia de S. Maria Magdalena.

Ex eodem Codice. **Godeschalcus.**




mulam. Quorum de gre - ge, ut Cha-na-ne-am, Ma-ri-am vi-si-ta-sti Mag-da-le-nam.
E-a-dem men-sa ver-bi di-vi-ni il-lam mi-cis, hanc re-fo-vens po-cu-lis. In do-mo
Si-mo-nis le-pro-si con-vi-vi-is ac-cu-bans ty-pi-cis. Mur-mu-rat Pha-ri-sæ-us, u-bi
plo-rat fe-mi-na cri-mi-nis consci-a. Pec-ca-tor con-tem-nit con-pec-can-tem: pec-ca-ti nes-
ci-us pœ-ni-ten-tem ex-au-dis, e-mun-das fœ-dam, a-da-mas ut pulchram fa-ci-as. Pe-des
am-plec-ti-tur do-mi-ni-cos, la-cry-mis la-vat, ter-git cri-ni-bus, la-van-do, ter-gen-do, un-guen-
to un-xit, os-cu-lis cir-cu-it. Hæc sunt con-vi-vi-a, quæ ti-bi pla-cent, o Pa-tris sa-pi-
en-ti-a. Na-tus de vir-gi-ne qui non de-dig-na-ris tan-gi de pec-ca-tri-ce, A Pha-
ri-sæ-o es in-vi-ta-tus: Ma-ri-æ fer-cu-lis sa-tu-ra-tus. Mul-tum di-mit-tis multum
a-man-ti, nec cri-men po-ste-a re-pe-ten-ti. Dæ-mo-ni-is e-am septem mundans sep-ti-
for-mis spi-ri-tus; Ex mor-tu-is te sur-gen-tem das cunc-tis vi-de-re pri-o-rem.
Hac, Christe, pro-se-li-tam sig-nas ec-cle-si-am: quam ad fi-li-o-rum mensam vo-cas a-li-e-
ni-ge-nam. Quam in-ter con-vi-vi-a le-gis et gra-ti-æ sper-nit Pha-ri-sæ-i fa-stus, le-
pra ve-xat he-re-ti-ca. Qua-lis sit tu scis: tan-git te, qui-a pec-ca-trix, qui-a ve-ni-æ

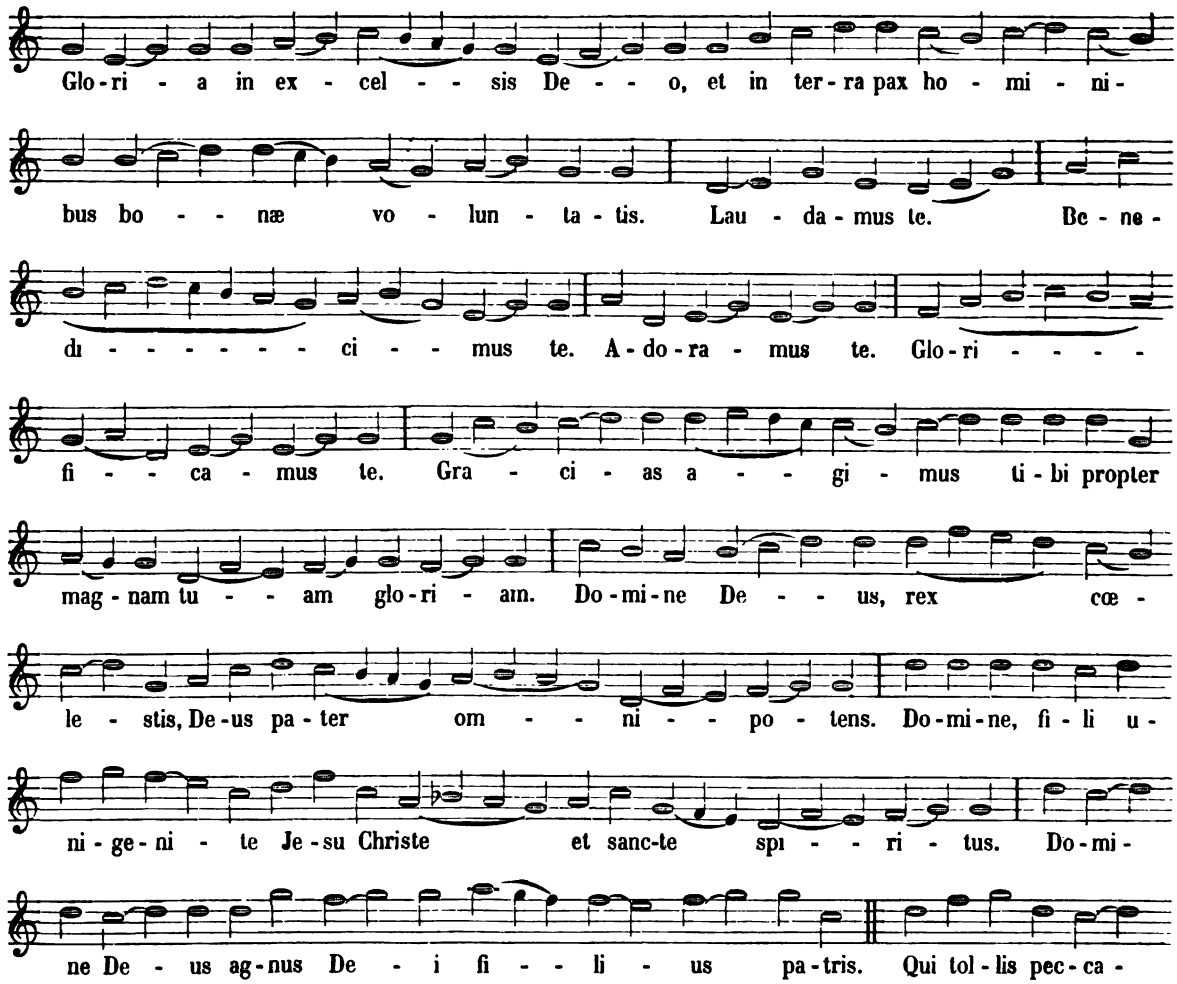


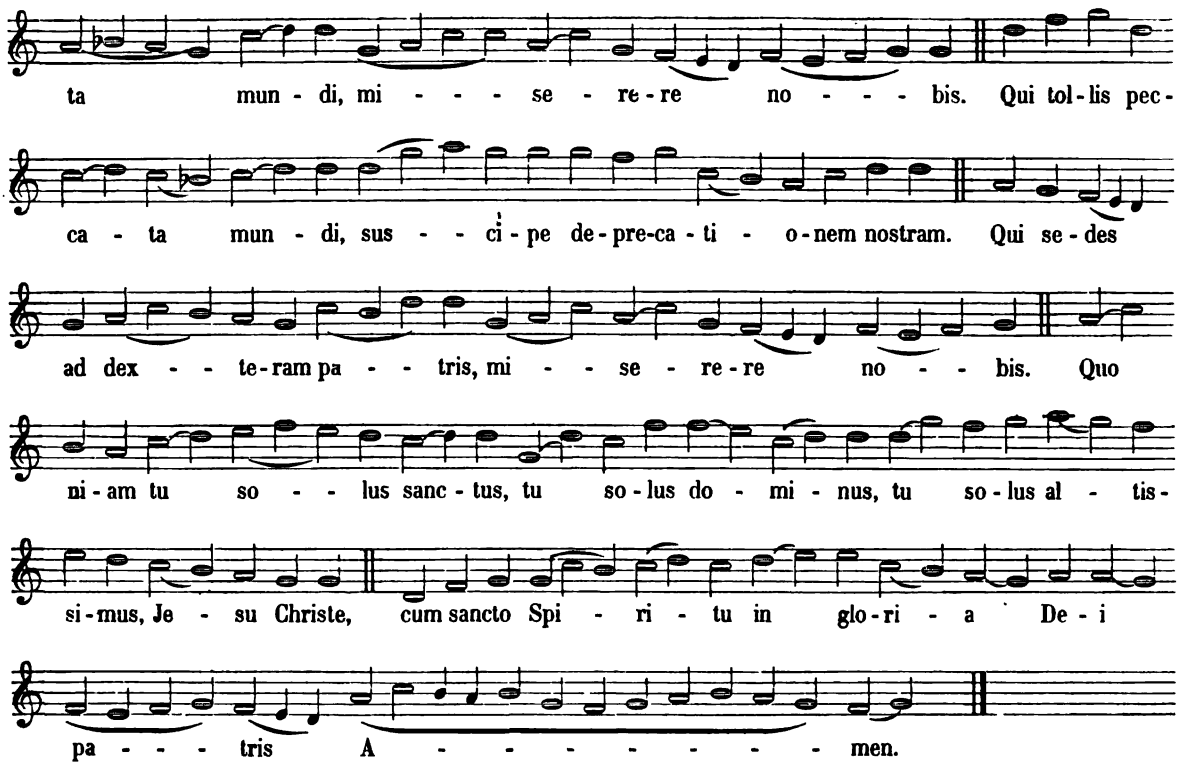
No. 59.

Gloria in excelsis.

Cod. Einsidl. Fr. 1.

S. Leo papa IX. († 1054.)



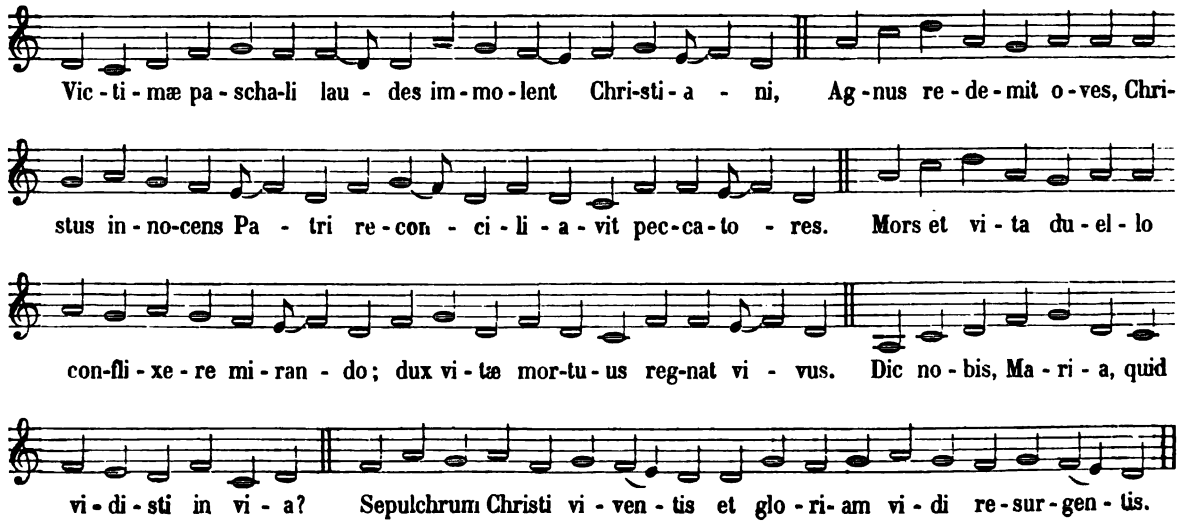


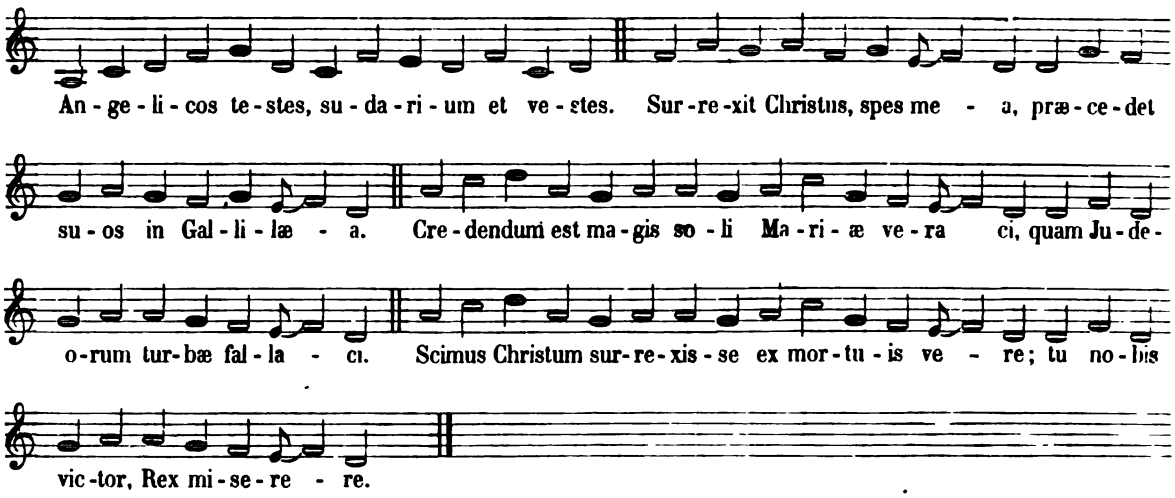
No. 60.

Sequentia de Resurrectione D.

Ex eodem Codice.

Wipo. (1024 — 1050.)




An - ge - li - cos te - stes, su - da - ri - um et ve - stes. Sur - re - xit Christus, spes me - a, præ - ce - det
su - os in Gal - li - læ - a. Cre - dendum est ma - gis so - li Ma - ri - æ ve - ra ci, quam Ju - de -
o - rum tur - bæ fal - la - ci. Scimus Christum sur - re - xis - se ex mor - tu - is ve - re; tu no - bis
vic - tor, Rex mi - se - re - re.